中国戏曲发展史

【第一卷】





廖奔 刘彦君 著

山西教育出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

从仪式戏剧的发生

到成熟戏曲形态的奠定

这一过程

与中华文明由始原到兴盛的历史同步

体现了中国戏曲

特殊的形成轨迹

……

定价：四卷共（平装）78.00元

J809.2/7

廖奔 刘彦君 著

中国戏曲发展史

【第一卷】

首都师范大学图书馆
2011.12.25
藏书章

山西教育出版社

首都师范大学图书馆
21593795

目　　录

上编　原始戏剧与初级戏剧

第一章　总论 …………………………………………………（ 3 ）

第二章　原始戏剧形态 ………………………………………（ 6 ）

第一节　仪式拟态 ……………………………………………（ 6 ）

一、交感巫仪模仿　二、图腾拟态　三、驱傩仿生

第二节　人化拟神 ……………………………………………（ 19 ）

一、巫祭　二、雩祭　三、蜡祭　四、葛天氏之乐　五、《九歌》祭仪

第三节　史诗型祭祀乐舞 ……………………………………（ 29 ）

一、部族乐舞　二、《大武》　三、宴飨乐舞

第四节　戏剧形成机理 ………………………………………（ 34 ）

一、史诗文学背景　二、中国的礼制规范　三、中国人神距离　四、中国早期潜在戏剧因素的覆灭　五、戏剧发展的两个阶段

第三章　初级戏剧雏形——秦汉六朝百戏形态 …………（ 42 ）

第一节 倡优与优戏 …………………………………………（42）
一、倡优来源 二、优戏状况
第二节 宴乐百戏结构 ……………………………………（49）
一、百戏内容结构 二、宴乐 三、百戏演出
第三节 角抵戏的戏剧性展开 ………………………………（54）
一、角抵戏来源 二、角抵戏与百戏 三、角抵戏的戏剧性展开 四、《东海黄公》 五、歌舞小戏
第四节 优戏的演进 …………………………………………（63）
一、历代增修百戏 二、优戏演进
第五节 优人与社会生活 ……………………………………（67）
一、优人活动 二、优人状况
第四章 初级戏剧的大盛——唐、五代优戏和歌舞戏 …（73）
第一节 戏剧的温床——宫廷乐部机构 ……………………（73）
一、唐初宫廷乐部机构 二、教坊与梨园 三、地方与民间的演出活动
第二节 优戏大成 ……………………………………………（78）
一、弄参军 二、弄假官（假吏） 三、弄孔子 四、弄假妇人 五、弄婆罗门 六、弄神鬼 七、弄三教 八、弄痴大 九、余说
第三节 歌舞戏盛貌 …………………………………………（89）
一、大面（《兰陵王》） 二、《苏莫遮》 三、《秦王破阵乐》 四、《钵头》 五、《苏中郎》 六、《樊哙排君难》 七、《踏摇娘》
第四节 优戏与歌舞戏结合的体现——陆参军 ……………（100）
一、参军戏 二、陆参军
第五节 五代优戏的承启 ……………………………………（105）

一、后唐　二、南唐　三、吴越　四、西蜀　五、歌舞戏　六、结语
第六节　优人与社会生活 …………………………（112）
一、唐代　二、五代　三、余论
第五章　西域戏剧文化吸收 …………………………（118）
第一节　西域表演艺术东传 …………………………（118）
第二节　印度梵剧东渐 …………………………（121）
一、梵文剧本　二、吐火罗文剧本　三、回鹘（突厥）文剧本　四、梵剧东渐三级跳
第三节　西域乐舞涌入中土 …………………………（126）
一、唐前状况　二、唐朝对西域乐舞的汲引　三、俗讲的兴起
第四节　西域艺术对于戏曲的影响 …………………………（131）
第六章　剧场的起源 …………………………（135）
第一节　无剧场意识期 …………………………（135）
一、自然地形　二、初级设施
第二节　戏台起始 …………………………（138）
一、露台　二、舞台
第三节　汉魏百戏演出场地 …………………………（143）
一、厅堂式演出　二、殿庭式演出　三、广场式演出
第四节　晋唐戏剧场地的变迁 …………………………（155）
一、六朝寺院百戏　二、唐代戏场　三、唐代剧场设施　四、唐代堂会演出场所
第七章　特殊戏剧样式的缘起 …………………………（167）
第一节　傩仪及其戏剧性转化 …………………………（167）

一、周傩　二、汉傩　三、隋傩　四、唐傩
五、民间傩
第二节　木偶戏的起源与成熟 ……………………………（174）
一、起源二说　二、源起　三、从丧葬乐到宴乐
四、唐代木偶戏
第三节　目连戏的缘起 ……………………………………（181）
一、印度目连传说东来　二、盂兰盆会　三、俗讲
目连救母

下编　戏曲的形成

第一章　总论 ……………………………………………………（189）
第二章　初级戏剧的最后阶段——北宋杂剧 ……………（193）
第一节　杂剧的出现 ………………………………………（193）
一、杂剧名称　二、汴京杂剧的兴起
第二节　商业戏剧环境的形成 ……………………………（199）
一、瓦舍勾栏的兴起　二、汴京市井通俗文艺的繁兴
第三节　汴京杂剧的繁盛 …………………………………（204）
一、汴京市肆杂剧活动　二、汴京杂剧的传播
三、汴京杂剧的转移
第四节　北宋杂剧的内容 …………………………………（216）
一、剧目记载　二、演出记录
第五节　北宋杂剧的体制 …………………………………（222）
一、演出结构　二、角色行当　三、音乐伴奏
四、表演　五、与歌舞联姻的趋向　六、剧本产生

第三章　初级戏剧的潴留物——南宋杂剧 ………………（233）
第一节　临安戏剧环境的重新安排 ………………………（233）
一、临安瓦舍的重建　二、宫廷杂剧机构的调整
第二节　临安杂剧的复兴 ……………………………………（238）
第三节　南宋杂剧的扩布 ……………………………………（243）
一、东南杂剧　二、川杂剧
第四节　南宋杂剧的内容 ……………………………………（248）
一、剧目记载　二、演出记录
第五节　南宋杂剧的体制 ……………………………………（252）
一、演出结构　二、音乐结构　三、与歌舞的联姻
四、角色行当　五、戏班设置　六、结语
第四章　北方的戏剧新机——辽、金杂剧 ………………（269）
第一节　中原杂剧中心北移 …………………………………（269）
一、源自中原的辽朝杂剧　二、杂剧中心的北移
第二节　河东杂剧的繁兴 ……………………………………（277）
一、社会文化背景　二、河东杂剧的特点　三、金代杂剧的沉潜
第三节　金代杂剧的内容 ……………………………………（284）
一、作品辨析　二、作品类别
第四节　金代杂剧的体制 ……………………………………（290）
一、演出结构　二、体制类型　三、音乐结构
四、表演
第五章　宋金杂剧的舞台特征 ………………………………（301）
第一节　角色表演 ……………………………………………（301）
一、末泥　二、引戏　三、副净　四、副末　五、装孤　六、装旦　七、附录：参军色　八、男女扮

演
第二节　服饰化装 …………………………………… (314)
一、戏衣　二、簪戴与诨裹　三、面部化妆　四、道具
第六章　成熟戏曲形态的形成——宋代南戏 …………… (322)
第一节　南戏在东南沿海地区的兴起………………… (322)
一、兴起时间　二、形成过程　三、兴起地域
四、方言、曲调基础
第二节　南戏的发展…………………………………… (331)
第三节　南戏的内容…………………………………… (336)
第四节　南戏的演出结构 …………………………… (343)
一、开场　二、线性结构　三、人物上下场　四、其他
第五节　南戏的音乐形式 …………………………… (349)
一、来源　二、音乐结构　三、歌唱
第六节　南戏的角色行当 …………………………… (355)
一、生、外　二、旦、贴　三、净、末、丑　四、分工与职能
第七节　南戏的舞台特征 …………………………… (361)
一、时空转移手法　二、假定性手段　三、程式化的雏形　四、表演手段的综合运用　五、化装与装扮
第八节　中国成熟戏曲样式的诞生 ………………… (369)
第七章　艺人的活动 ………………………………… (374)
第一节　辽、北宋、金艺人 ………………………… (374)
第二节　南宋艺人 …………………………………… (377)

第八章　正式演剧场所的形成 ……………………………… (381)
第一节　庙宇剧场 ………………………………………… (381)
一、渊源　二、神庙结构
第二节　从露台到舞亭 …………………………………… (386)
一、露台　二、舞亭类建筑
第三节　正式商业剧场——勾栏棚 ……………………… (394)
一、勾栏含义　二、勾栏设置　三、瓦舍勾栏活动
四、勾栏演出　五、结语
第九章　特殊戏剧样式的进展 ……………………………… (404)
第一节　傩戏的成型 ……………………………………… (404)
一、傩戏的雏形　二、军傩
第二节　木偶戏的繁盛 …………………………………… (407)
一、市井与宫廷演出　二、分类　三、余说
第三节　影戏的产生 ……………………………………… (417)
一、形成　二、分类　三、演出　四、剧本
第四节　目连戏的出现 …………………………………… (422)
一、目连戏剧　二、故事发展

插图目录 ……………………………………………………… (427)

上编　原始戏剧与初级戏剧

第一章 总　　论

从发生学的角度去追溯戏剧的起源，我们可以一直追寻到原始人类部落里的宗教仪式歌舞。一般认为，戏剧源于模仿，当原始人类部族处于初级阶段，还不能够创造文字、音乐和诗歌的时候，他们已经开始创作建立在模仿基础上的原始哑剧和仪式舞蹈了。作为一种思想的外在符号，行为远比语言更为直接。模仿的动机从属于原始宗教意识，例如交感巫术观念使原始人类相信模仿活动能够导致其自身命运的改变。这种认识和实践的结果导致了原始戏剧形态的诞生。

在自然神崇拜、祖先崇拜、英雄崇拜基础上建立起来的祭祀仪式歌舞表演，由于其中存在的拟态性与象征性因素，具备了一定的戏剧特征，尽管这些特征十分模糊、原始、薄弱，它们中一些行为模仿程度较大的节目，可以被视作中国原始戏剧表演的实例而进入我们论述的视野，例如傩祭表演、《九歌》巫仪等等。带有宗教图腾色彩的原始祭祀乐舞，启迪了人们的戏剧观念。当这种乐舞的宗教巫术性质日趋淡化，以人为中心的娱乐审美观逐渐滋长后，就向纯表演性的初级戏剧靠近了。

然而与古希腊戏剧直接诞育于祭祀活动不同，混杂于宗教仪式里的中华原始戏剧与成熟戏剧之间形成了断裂，未能直接孕育出一代新生的表演样式。不过它也施加影响于世俗、平易而较为

简陋的戏剧样式——优戏和歌舞戏作为过渡。优戏与歌舞戏表演吸收了原始戏剧的营养成分，但其目的则从为宗教服务转变成为人君和贵族服务。这种初级戏剧表演成为中古以前的一项重要社会娱乐活动，伴随着古代社会走过了悠久的历程。

初级戏剧最初作为宴饮之乐的一部分出现于先秦时期王室贵族的酒席宴筵上，其内容属于和雅乐相对的俗乐。俗乐的演出在三代时受到礼教的限制，战国以后礼崩乐坏，俗乐乘势而起，魏文侯听古乐则思卧，梁惠王"直好世俗之乐"①。雅俗乐的消长反映了乐舞戏剧的演进和时代审美心理的变迁。

汉代立国，战乱止息，太平渐久，俗乐大兴，作为俗乐组成部分的"百戏"（包括优戏和歌舞戏）也蕴蕴而起，并迅速蓬勃兴盛。到汉文帝元鼎五年（前 112 年）宫廷里开始设立乐府机构，这种把倡优伎乐优人集中荟萃的办法，必然使表演从精度上、广度上、伎艺上、结构上都得到大幅度提高和发展，事实也正是如此。东汉时宫廷又设立"黄门鼓吹署"，掌管宴俗之乐。汉代宫廷宴乐机构的建立是刺激汉代俗乐得以汇聚繁兴的重要条件，以后历代递承。以《东海黄公》、《公莫舞》等歌舞小戏为标志的戏剧形态就在这种历史条件下不断发展。

唐朝奠基，中华文化达到了其历史上的最繁盛时期，表演艺术亦相应出现蓬勃的生机。唐宫廷设立十部乐，网罗了前代所有的南北乐舞戏剧，最大限度地吸收了西域国家和民族的表演成分。唐玄宗于开元二年（714 年）设立教坊和梨园，把以往归于太常寺所属的倡优杂戏从宫廷雅乐里区分出来，使之得以在一个宽松的艺术框范里独立自由地延展。太常寺所属的乐伎则按照水平分为坐部伎、立部伎、普通雅乐部，定期考核，坐部伎为一

① 参见《礼记·乐记》、《孟子·梁惠王上》。

等，水平不够的退入立部伎，再次的退入雅乐部①。在这样的时代背景下，唐代出现了两类引人注目的戏剧现象：一是优戏产生了众多的剧目，二是倡优、女乐歌舞里发展起面目一新的歌舞戏。其中突出发展起来的一类“参军戏”，则可以作为代表。

唐代戏剧已经具备了比较整一的面貌，尽管它的形态还不够完善，不能容纳完整的人生故事而常常切取片段，用成熟戏曲的标准来衡量，它的音乐结构尚未发展到程式化的阶段，表演的行当化也刚刚开始，因此，本书仍然把它归入初级戏剧的范畴，但它却为中华戏曲的正式形成铺垫了决定性的一步。

唐末战乱，五代十国纷争，却没能阻住戏剧前进的步伐，反而因为各个割据政权的分处偏安，使集中在长安兴盛的优戏分布到全国范围里去发展，造成普及之势，这种局面为后世更加进步的戏剧样式——宋杂剧的兴起带来了契机。

从原始戏剧到初级戏剧的演出，由于其随意性很大，都未特别注重剧场的建设，但这并不表明它们不需要剧场条件。随着时代的变迁和戏剧的演进，剧场设施逐渐出现在演出地点，包括戏台雏形的出现和观众栖身处——看棚的发展。

① 参见《新唐书·礼乐志》；白居易《立部伎》诗自注，《全唐诗》，上海古籍出版社1986年版，下册第1045页；元稹《立部伎》诗自注，同前书上册第1025页。

第二章　原始戏剧形态

混沌初开，天荒地老，原野广袤，林木葱郁。在岩壑的坪坝间，在荒原的厚土上，我们忽然听到了亢奋的鼓声，听到了用足踏出的有力节拍，伴随着一阵阵充满生命力的粗犷吼叫……我们知道，那最初的人类戏剧曙光，就在这种原始生命状态中升起了。

人类戏剧源起于人类文明的初级阶段，即来自原始人类的艺术性创造，尽管这种创造最初可能并不具备艺术的自觉，而是出于宗教信仰的目的。这种原始戏剧形态在人类的古老文化中曾经普遍地发生，但是迄今只有三种原始戏剧在未明显受到外来文化影响的状态下，自在地发展到成熟的戏剧样式，从而在历史背景上呈现出从原始状态到成熟形态的清晰脉络，这就是古希腊戏剧、古印度梵剧和中国戏曲。因而，我们在论述中国戏曲起源时，必然要追溯到它古远的源头：原始戏剧阶段。

第一节　仪式拟态

戏剧起源于人类对于自然物以及自身行为的行动性或象征性模仿，用专业概念来定义就是：戏剧起源于拟态和象征性表演。在这种模仿行为里，模仿者成为或部分成为角色而不再完全是其

自身，其行动受到被模仿者行为方式的限制①。站在这个认识基点上来观察戏剧的发生，我们必然会追溯到人类最初尚未最终脱离动物性时期的游戏和模仿天性②，今天对于幼畜模仿成畜捕食行为以及对于灵长类动物具有更多模仿能力的观察，可以证实人类最初所具备的这种天性。但是，这种推论仅仅享有发生学意义上的价值，如果不是社会性和原始信仰导致人类的模仿行为进一步朝向更为复杂和自觉发展，它就只是一句空论。

一、交感巫仪模仿

原始人类的蒙昧思维对于自然界神秘精神的感应，以及长期的共同采集和狩猎活动，使他们逐渐产生了共有的灵的崇拜——万物有灵观，原始思维对于灵的理解，导致了交感巫术信仰的诞生，其大体时间约在旧石器时代晚期，距今五、六万年以前。关于交感巫术的概念内涵及其运用方式，西方人类学家已经写出许

① 当追溯戏剧的起源时，我们通常要到它最初的元素里去寻找，而不能运用现代戏剧的概念来作为框范。这一点，芬兰美学家希尔恩在其发生学著作《艺术的起源》一书中曾作了明确的论述。他认为，戏剧艺术，在戏剧这个词的现代意义上它必然是相当晚近的事情，甚至是最晚才出现的。它是艺术发展的一种结果，一种完美意义上的文学剧本。这样的艺术作品只可能是文化高度进步的产物，并且它被许多美学家看作是所有艺术形式中最后的形式。然而当我们涉及原始部落的产品时，我们应该采取一种比较低的标准，虽然在当时那种发展水平上我们不可能遇见悲剧也不可能遇见喜剧，但我们至少可以指出这样的事实：最简单的滑稽戏、哑剧和哑剧似的舞蹈是常常可以在原始部族那里发现的。而那些部族往往还都不能创造出任何的抒情诗，而且即使有抒情诗也仅仅限于少数有节奏而没有意义的句子而已。这样，如果戏剧这个词被用于最广泛意义上的话，那么它就应该包括所有再现某一种活动的表演，这样，戏剧也可以说是所有模仿艺术中最早的。它确实在书写发明之前很早就有了，也许它比语言本身还要古老。作为一种思想的外在符号，行为远比词更直接。（转见朱狄《艺术的起源》，中国社会科学出版社，1982年版，第177页。）

② 亚里斯多德说：“人从孩提的时候起就有模仿的本能。人和禽兽的分别之一，就在于人最善于模仿，他们最初的知识就是从模仿得来的。”见亚里斯多德《诗学》，罗念生译，人民文学出版社 1962 年版，第 11 页。

多有影响的著作，并产生了不同的学术流派①。其中有一点可以作为共识的，就是交感巫术作为一种原始宗教信仰的产物，为宇宙万物赋予了“灵”的精神和内在生命，认为它们控制着自然与生命体的繁衍和变化，而人通过实施特定的巫术仪式可以实现与万物之灵之间的沟通。交感巫术思维普遍存在于人类发展的初期，是人类思维过程中一个重要的阶段。

交感巫术的实践带来了人类自觉和大量的模仿行为——原始人试图通过巫术仪式对现实的模仿过程，实现对于“灵”的控制和操纵，他们以为这种施加了巫仪的模仿可以直接作用于现实，从而决定实际生活的结果。近代人类学家在未接触现代文明地区（澳洲、美洲、一些太平洋岛屿以及中部非洲等）许多保有原始文化状况的氏族部落里所进行的考察表明，原始人常常通过模仿狩猎与战争的行为，来求取狩猎和战争的成功，其模仿过程贯穿

① 19世纪后期以来，西方人类学家开始了对于原始部族的巫术和宗教仪式的深入研究，并取得极大的成果。他们对澳洲、非洲、美洲当时现存的土著居民中停留在原始氏族社会的部落进行了大量的实地考察，从而得出种种关于人类初级阶段宗教与文化现象的结论，富有启发性。其中，苏格兰人类学家詹姆斯·弗雷泽依据达尔文进化论的图式，认为所有人类社会都必须经过相同的进化阶段，因而现存原始部落就是文明人类必然的过去，他的理论的完整表述，体现在他影响广远的著作《金枝》里。然而，这种文化进化理论的基础是欧洲文明优胜论，它因为忽略了各异质文化都有自己独立发展与进化历史的事实而造成很大缺漏。20世纪20年代以后，又有波兰人类学家马林诺夫斯基等人提出新的理论，用归纳法取代演绎法，在对现存原始文明进行大量考察的基础上，认定每一种人类文化都是独特的，都具有与其他文化不同的独特起源和发展轨迹，因此，如果用现存原始部族状态来解释所有人类文明的过去，势必误读文明的起源。马林诺夫斯基的认识更接近事实，人类文化确实具备各种异质形态。以后法国的列维·斯特劳斯又开辟了新的研究途径，他在研究了原始部族的亲属关系与神话之后，揭示出原始思维的整体性及其神学与巫术的内涵，从而为我们理解原始人的思维方式提供了一把钥匙。参见吴光耀《西方演剧史论稿》，中国戏剧出版社1989年版，第1～4页。

着行为模拟和带有强烈节奏的仪式歌舞表演①。由于其中出现了拟态形式，这类经常性和有目的性的扮饰活动，可以被视为原始戏剧的雏形。只是，中华本土由于其文明发展的趋早和影响覆盖面的广泛，已经不存在这样的实例。不过，今天我们在包括中国在内的世界各地的史前岩画里，可以看到很多这类初级拟态和象征性表演。

云南省沧源县发现的新石器至青铜器时代的岩画中，有着生动的战阵模拟表演，许多人持剑舞盾，或手执弓箭，按照一定的节拍做出节律性的动作②。广西壮族自治区宁明县明江岸边崖壁上发现的战国时代花山岩画中，也有众多形体动作一致的人物，在按照同一节拍进行仪式舞蹈③。这些表演有一个共同的主题，即通过拟态动作来完成仪式，实现结果。

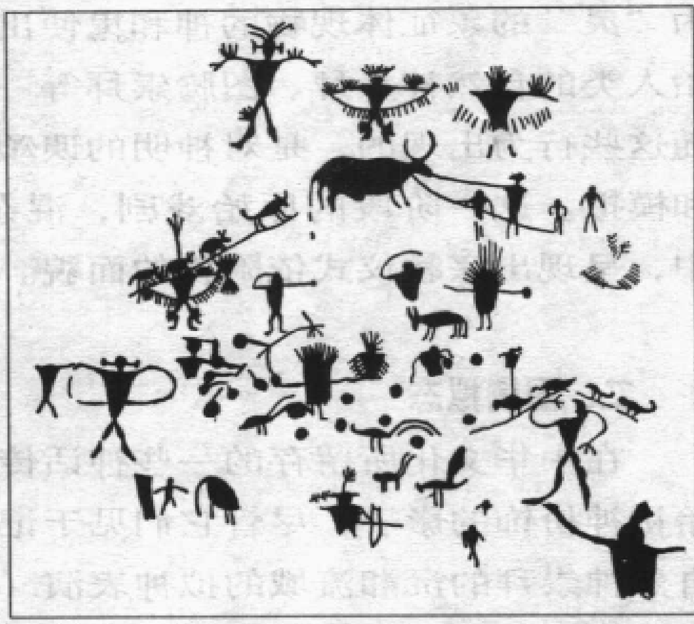


图 1　云南沧源新石器至青铜时代岩画巫仪拟兽图

很明显，由交感巫术意识出发而实施的模仿行为，并非出于审美的动机，甚至也不是直接出于实用的动机，而是一种纯粹的

① 参见弗雷泽《金枝》、马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》、列维·布留尔《原始思维》、格罗塞《艺术的起源》等著作，以及奥斯莱特《神圣舞蹈——民俗比较研究》、卢米斯·哈夫迈耶《野蛮人的戏剧》、弗兰西斯·爱德华《仪式与戏剧》等著作。

② 参见汪宁生《云南沧源岩画的发现与研究》，文物出版社，1985 年版。

③ 参见广西少数民族社会历史调查组编《花山岩画资料集》，广西民族出版社，1963 年版。

宗教与信仰行为，是原始人试图抗争命运并寻求解脱方向的精神实践行动，因而它与审美意义上的戏剧观念还远远不可同日而语，后者的出现仍须经历一个由宗教目的向审美目的转化的漫长过程。

利用交感巫术控制自然的尝试自然是走向了失败，其结果使原始人类由企图操纵“灵”转向对“灵”的敬畏和乞怜，于是作为“灵”的象征体现物的神和鬼便出来统治大地，从而导致了原始人类的自然神崇拜、图腾崇拜等一系列的信仰和祭祀行为。伴随这些行为出现的，是对神明的谀颂和取悦，对神的事迹的礼赞和模拟。这一阶段的原始戏剧，混杂在祈神和娱神的宗教仪式中，呈现出宗教仪式依附物的面貌。

二、图腾拟态

在中华文化所留存的一些神话传说和古籍载述里，透示出原始祈神扮饰的影子，尽管它们见于记载的时代都过晚，例如反映自然神崇拜的沅湘流域的拟神表演（体现为《九歌》），反映图腾崇拜的中原拟兽表演（见于《尚书》、《吕氏春秋》）等。

中华先民进入父系社会的后期，氏族部落间连续爆发大的战争，逐渐由黄帝所统帅的氏族统一了中原，产生了后世文字可以追溯到的比较可信的历史，搀杂于宗教祭祀仪式中的原始扮饰表演记载也就史不绝书了，其典型形象特征就是模拟鸟兽征貌。史书里有着众多染有神话色彩的有关记载，例如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》说：“帝喾乃令人抃，或鼓鼙、击钟磬、吹苓、展管篪。因令凤鸟、天翟舞之。”其中的“凤鸟”当然是由人装扮的。同书又说：

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋辂置缶而鼓之，乃拊石击石以象上帝玉磬之音，

以致舞百兽。

这是关于音乐和乐器起源的传说，时间被推到了尧的时代。穿透已经确立了“上帝”观念的后人在其中涂抹的神秘色彩，我们不是可以感觉到当时众多拥有不同兽图腾的部落臣服于尧的实际意旨吗？而这种现实则是通过拟兽型的图腾扮饰表现出来的。关于尧的继任者舜也有一则类似的传说，《尚书·虞书·舜典》说：“帝曰：夔，命汝典乐……夔曰：於，予击石拊石，百兽率舞。”《尚书·虞书·益稷》也说：

> 夔曰：戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来格。虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔。笙镛以间，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：於，予击石拊石，百兽率舞。

我们同样可以把它理解为舜时的拟兽图腾表演。

今天在一些上古岩画、陶器、铜器上看到的鸟兽扮饰，伴随着有节律的人体动作形象，应该是这类表演的反映。沧源岩画中有一幅兽形扮饰仪式图，范围约为 1.1×1.1 米，绘有很多头戴羽毛头饰、肩饰、肘饰、膝饰的人物，有的还用双臂张开身上的大羽毛披风，所扮饰的应该是鸟形图腾。又有两个身体呈长方形的人物，头部绘有直立毛发，所扮饰的应该是兽形或神怪一类形象。青海省大通县上孙家寨出土的新石器时代彩陶盆，上面绘有五个饰以鸟羽的人物在连臂舞蹈①，云南省晋宁县石寨山出土铜锣锣面绘有配剑酋长一人，以鸟羽作头饰和衣饰、手执羽幡人物

① 青海省文物管理处考古队《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》，1978 年第 3 期。

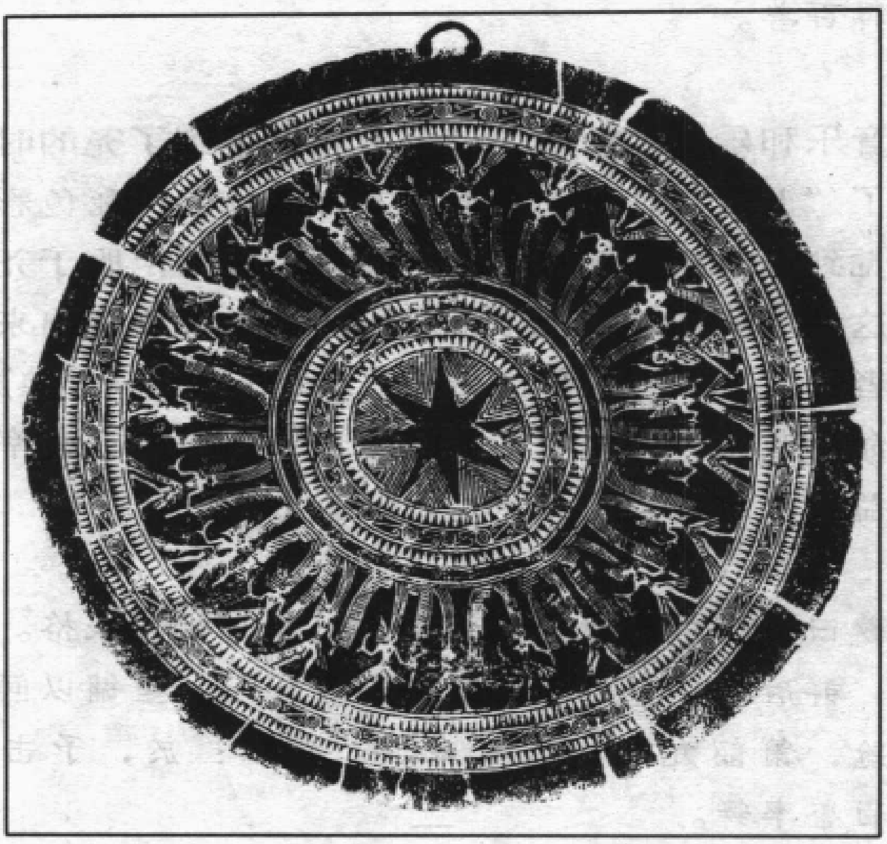


图 2　云南晋宁石寨山铜锣锣面鸟形扮饰仪式绘刻

二十二人，结队舞蹈①，其表演都属于相同性质。而青铜器上常常见到的兽面饕餮形象，以及一些兽形面具，则有可能被用于这类图腾祭祀装扮过程中。例如河南省禹县出土一具西周时期青铜兽形面具，高 15 厘米，宽 18 厘米，面积约等同于常人面部，眼睛中部留孔供配者观视，另有小孔四对供穿绳固定面具，说明它是供人佩带使用的②。

三、驱傩仿生

拟兽扮饰的仪式表演在周代的遗留体现在驱傩活动中。傩产

① 云南省博物馆《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》，文物出版社 1959 年版。
② 参见《中国戏曲志·河南卷》彩版，文化艺术出版社 1995 年版。

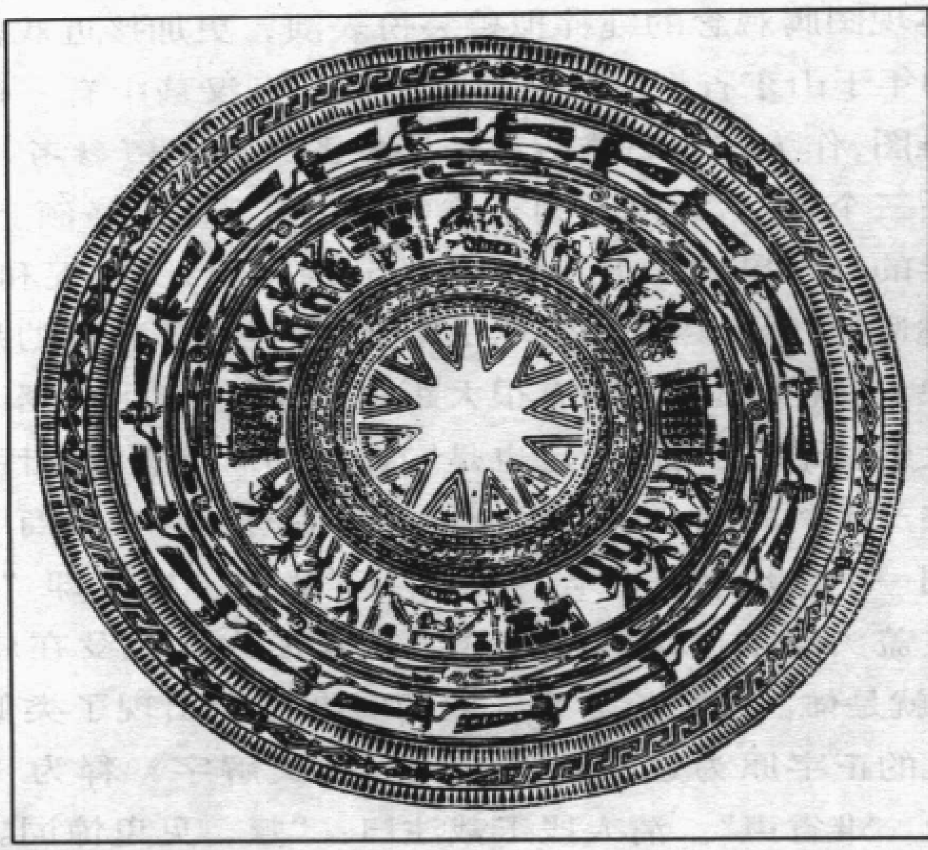


图 3　云南开化铜鼓鼓面鸟形扮饰仪式绘刻

生于原始人类驱除灾疫之灵的心理要求，由原始氏族部落战争的现实映像所启发而形成的以神驱鬼或以恶逐恶的观念，是原始人类萌发赶鬼或驱傩意识的基础。我们在周代驱傩仪式的文字记载中可以看到其具象的扮饰表演："方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百吏而时傩，以索室殴疫。"① 头部扮为熊形的方相氏，挥舞兵器，搜索室屋，不断地做出驱赶殴打的模拟动作，用以象征对于螭魅魍魉各类鬼怪的镇辟和驱逐。这种表演有着固定的装扮形象、一定的程式化拟态动作，以及与人们的想象结合的戏剧情境和最终结局，具备了初步的戏剧框架，较

① 《周礼·夏官司马》。

之上述体现图腾观念的纯粹拟兽装扮表演，更加接近戏剧形态。

1953年于山东省沂南县北寨村发掘的东汉墓中有一幅完整的石刻大傩图，作为古人驱傩活动的形象图景而足资参考[①]。该墓分前、中、后三个墓室，大傩图刻于前墓室北壁上面的横额上，共绘刻状貌怪异的神人鬼物三十六个，神人分别作追赶、驱捉和啮食状，鬼物作逃避挣扎状。尽管图绘笔法夸张，神怪形象状摹的是人们的奇异想象，与现实驱傩表演有很大距离，但我们却可以据以揣测到表演的大致情形，其场面一定也是同样生动而具有戏剧性。

傩祭产生的时间至少可以上推至殷商时期。在殷商甲骨文里可以看到一个象形字㝅，从"九"从"殳"，"九"即"鬼"字，上面的宝盖头象征屋顶，因此这个字象形为人执殳在屋子里打鬼[②]，也就是傩。从这里看来，殷商时期已经出现了类似的驱傩活动。傩的正字原为魌，东汉许慎《说文解字》释为"见鬼惊词，从鬼，难省声"。清人段玉裁注曰："魌，见鬼惊词。见鬼惊骇，其词曰魌。魌为奈何之合声。"清人朱骏声《说文通训定声》曰："此驱逐疫鬼正字。击鼓大呼，似见鬼而逐之，故曰魌。"后魌字被傩字取代。在殷商甲骨文里还可以看到一个奇异的象形字𠂤，郭沫若《卜辞通纂考释·征伐》就将它释作傩字，虽然尚有待证实，但从这个字的形象为一个人带着面具或头套来看，大概相去不远。周代以后，史书开始有了关于傩祭的正式记载。

傩祭的主角是方相氏，《周礼·夏官司马》谓周朝设置有"方相氏狂夫四人"，他的职能除了上面说的"索室逐疫"外，还有"大丧，先柩；及墓，入圹，以戈击四隅，殴方良"。[③]也就是说，方相氏的作用有二，一是为人们在生活居处区逐疫，保障人世的安全不受侵

---

① 参见曾昭燏等《沂南古画像石墓发掘报告》，文化部文物管理局1956年版。

② 参见于省吾《甲骨文字释林》，中华书局1983年版，第48、49页。

③ 《周礼·夏官司马》。

首都师范大学图书馆
21593795

扰，一是为发丧在坟墓里驱除恶鬼，保障冥世的安全也不受侵扰。自然，方相氏在发丧时的装扮和表演应该与"索室逐疫"时相类，也具有戏剧拟态性。史籍里关于黄帝妃嫫嫫的传说可能证实发丧甚至是方相氏的最初职能，宋人高承《事务纪原》卷九载："《轩辕本纪》曰：帝周游时，元妃嫘祖死于道，令次妃嫫嫫监护，因置方相，亦曰防丧。此盖其始也。"从驱逐阴宅恶鬼发展到驱逐阳宅恶鬼，傩祭表演的经常性和世俗性增加了，也就日益与人们的日常生活发生密切关系，这有助于它戏剧性内涵的进一步增加，事实证明也确实如此。



图 4　古傩字甲骨文版片

方相氏的装扮为首蒙熊皮，上开四孔为四目，身穿黑衣红裤，一手持戈，一手持盾，是一凶神恶煞形象。所以东汉郑玄注《周礼·夏官司马》曰："'方相'犹言'放想'，可畏怖之貌。"用凶恶恐怖的形象来威吓鬼怪，反映了当时人们思维中的原始信仰特征。周朝宫廷方相氏要由"狂夫"来担任，更表明了方相氏表演风格的狂放，使我们可以推测到它极其强烈的精神恫吓力量。

方相氏的形象，在汉代文物里有着生动刻绘。山东省沂南县北寨村东汉墓前室北壁正中室门支柱上，有一个熊首神物，面目狰狞，四肢各执箭戟，头支立弓搭箭，腹下立一个盾牌。后室靠北壁的承过梁的隔墙东西两侧，也各有一个熊首神物，或张巨口露利齿，手足并舞，或手扬板斧作砍斫状。

关于方相氏装扮中的首蒙熊皮，汉人郑玄注《周礼·方相氏》解释作："蒙，冒也。冒熊皮者，以惊殴疫疠之鬼，如今魌头也。"说周朝方相氏的首蒙熊皮跟汉代人的带魌头相像。清人孙诒让《周礼正义》引《慎子》也说："盖周时谓方相所蒙熊皮黄金四目为皮倛。汉魌头即周之皮倛。"而汉人带魌头也正是驱傩表演中的装扮，东汉许慎《说文解字》释魌字为："魌，丑也。从页，其声。今逐疫有魌头。"就注明了魌头为逐疫所用。魌头是一种面目凶恶的头套，方相氏戴着它用以惊吓恶鬼，与周代的首蒙熊皮同样意义。

只是，汉代的魌头已经不限于方相氏所用，而是广泛应用于各类恶神，例如尺郭也戴魌头，托名东方朔的《神异经》曰：

> 东南方有人焉，周行天下，身长七丈，腹围如其长，头戴鸡父魌头，朱衣缟带，以赤蛇绕额，尾合于头，不饮不食，朝吞恶鬼三千，暮吞三百。此人以鬼为饭，以露为浆，名曰尺郭，一名食邪。

尺郭是另外一位众鬼畏惧的恶神。事实上汉人所崇拜的恶神大大增多，例如傩神已经不限于方相氏一个，而是又增加了十二位①。那么，使用魌头装扮各种神物应该是极其普遍的事。但是，方相氏所戴的魌头比较特殊，汉人高诱注《淮南子·精神训》里的"颊丑"一词，说方相氏是"稀世之颊"，说明它具有更加特别的面貌。方相氏所戴头套有一个独特之处，就是它有"黄金四目"，上面挖有四个眼睛洞孔。汉以后的发丧仪式中通常用四目的方相氏与两目的魌头两种神物来开路，一直沿袭到宋代，可见方相氏"黄金四目"的形象曾长期留在人们的记忆里。至于

---

① 参见《后汉书·礼仪志》。

"黄金"二字意义不可解，今人有多种猜测，但都不能尽理，在这里笔者也只好阙如。

方相氏的面目凶恶，头蒙熊皮，黄金四目，被用来恐吓鬼怪，其原型和原始部族的兽图腾崇拜有关。从方相氏扮为熊形来看，它大概与黄帝族有着姻戚联系，因为黄帝族即以熊为图腾。宋人罗泌《路史》引《史记》曰："有熊氏……授国于有熊。"历史上关于驱傩始自黄帝的传说也为此提供了一点信息，《路史·后纪五》注引《黄帝内传》曰："黄帝始傩。"清人马骕《绎史》卷五引《庄子》逸文也说：

> 黔首多疾，黄帝氏立巫咸，使之沐浴斋戒，以通九窍；鸣鼓振铎，以动其心；劳神趋步，以发阴阳之气；饮酒茹葱，以通五脏；击鼓呼噪，逐疫出魅。

都把傩仪的发明者归于黄帝。直至唐代文献里仍有类似说法，如敦煌卷子伯3552号："驱傩之法，自昔轩辕。"

也有说方相氏与蚩尤有关的，因为蚩尤是战神，面目狰狞可怕，其形象，梁人任昉《述异记》描述为"人身牛蹄，四目六手……耳鬓似剑戟，头有角"，从而被用作恫吓恶鬼的神物原型。东汉张衡《西京赋》所描写的驱傩神兽里就有蚩尤出场，或许可以作为一个证据："于是蚩尤秉钺，奋鬣被般，禁御不若，以知神奸，螭魅魍魉，莫能逢旃。"山东省沂南县北寨村东汉墓里的石刻方相氏形象，恰恰就是这类勇猛刚烈的恶形怪兽状貌。

虽然对于方相氏的来源至今没有一个统一的说法，但其中有一点却是大家的共识，即驱傩仪式可能与模拟黄帝与蚩尤的部族战争场面有关。张衡《东京赋》里提到傩仪驱逐的十二恶鬼：螭魅、獝狂、螭蛇、方良、耕父、女魃、夔魖、罔像、野仲、游光、八灵、况魅，

大都参加了黄帝与蚩尤的战争[1]，也反证了这一点。

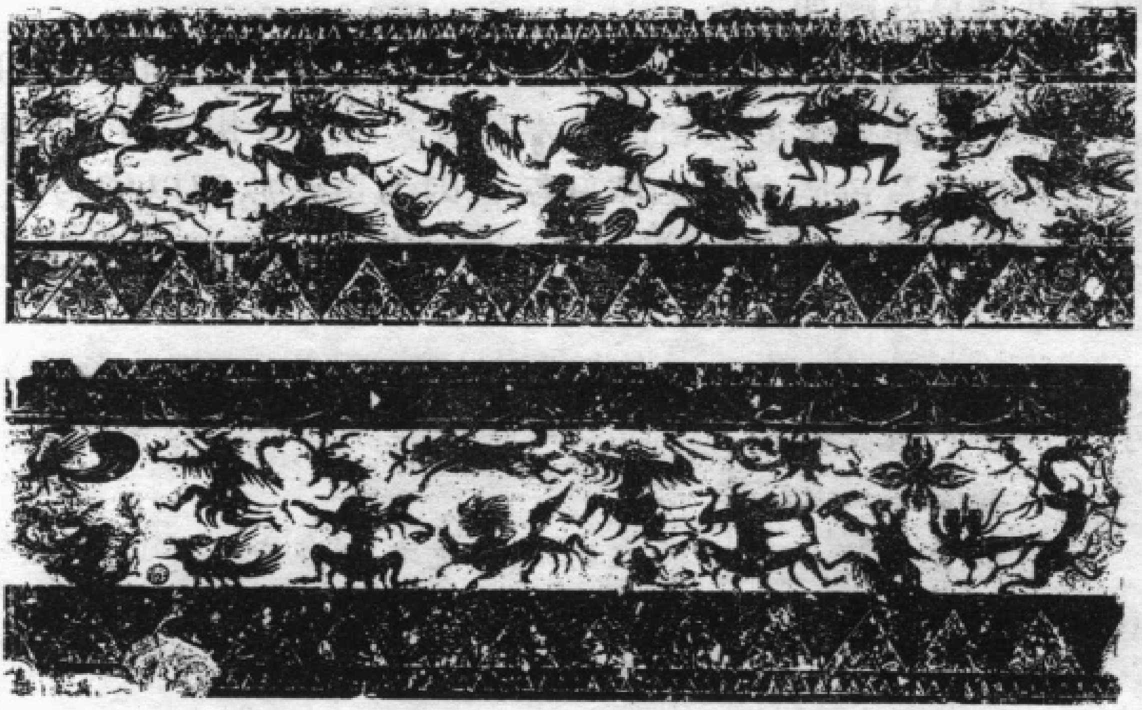


图5 山东沂南北寨村东汉墓石刻神兽驱傩图

原始拟兽表演发展到傩祭仪式，可以说最初级的原始戏剧已经产生，它成为后来巫觋拟神（人）扮饰和再后来优人表演的先声，为之提供了借鉴和思维基础。同时，作为人类的一种戏剧经验，它长期存在于后世的各类表演之中。汉魏六朝百戏里的鸟兽假形扮饰内容之多、形式之成熟当然是对于前代继承的结果。边缘文化区域更是将这种表演形态牢固地保存下去，今天在西南少数民族地区仍旧能够看到许多带有远古图腾气息的节令仪式性拟兽扮演，例如彝族、白族、哈尼族、布朗族、苦聪族的祭龙仪式，彝族的跳虎节，壮族的蚂蚜（蛙）节，壮族、侗族、土家族、瑶族、仡佬族、苗族、纳西族、哈尼族的敬牛节或牛舞等，云南纳西族的摩梭人的"打跳十二像"则在表演中扮出熊、虎、

① 参见陈多《古傩略考》，《戏剧艺术》（上海戏剧学院）1989年第3期。

狮、象、狗、兔、鼠、雁、鸡、蛇、蛙、蛤蟆等十二种动物。另外，藏族在每年一度的雪顿节开幕仪式里装扮牦牛的表演也与此相类，当然藏族文化史有其独立的发展轨迹。我们是否可以把这些拟兽表演理解为原始戏剧的遗存？

第二节 人化拟神

随着原始图腾观念的退化和人为神明意识的抬头，原始拟兽表演逐渐发展为鬼神祭祀人神交接活动中的拟神扮饰。这个过程在傩祭中已经出现，但傩祭之神仍为兽状图腾形象，以后人们渐渐不满意于此，而开始按照自己的形貌来塑造神明，于是，人格化的神灵就出现了。在与神明相沟通的努力中，从业者——巫成为神明情态的模仿者，人化的拟神戏剧因素就从巫的摹态仪式中产生出来。①

一、巫祭

巫是在长期的自然神崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜祭祀过程

① 王国维先生在他的《宋元戏曲考》中首次提出了中国戏曲起源于巫觋歌舞说，在中国戏剧起源理论中影响很大。王国维接受了法国考古学家雷纳克提出的艺术起源于巫术说，这一学说是在弗雷泽和泰勒对于原始部族巫术与宗教活动的研究基础上形成，在西方具有较大的影响。王国维借鉴雷纳克的方法，提出："歌舞之兴，其始于古之巫乎？"他说，巫的职能是祭祀神明，以舞降神，因而"群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者，而视之为神之所冯依；故谓之曰灵，或谓之灵保。"灵或灵保的功能是用模拟表演来表现神明附体后的行为，"是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。"（《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第4－5页。）尽管王国维的立论过于拘泥于巫觋的个体行为，而未能看到原始戏剧是集体参预仪式的结果，他却是中国戏曲研究史上第一个运用了科学方法对这一问题探讨并得出接近事实结论的人。

中，逐渐产生出来的专职组织者和执行者，他们行使沟通天人际遇的职责，具备代天神示喻的功能。甲骨文中的“巫”字写作“ 中”，其上面一横为天，下面一横为地，加上左右两个竖道又表示自然环宇，意为巫是沟通天地环宇的人。巫在举行祭祀活动时，要进行迎神、降神、祈神和娱神的仪式表演，这些表演具有拟态性和歌舞性。所以东汉许慎《说文解字》释“巫”曰：“女能事无形，以舞降神者也。”巫通过祈求殷请，以及娱情歌舞而招致神灵下降，下来的神灵依附于巫的体内，此时巫就成为神的代理，他不再是他自身而成为他所模仿的神明，像神那样行动与发言，而把自我隐藏起来，就像戏剧演员代入角色一样。供神明附体的巫被称作“尸”，《仪礼·士虞礼》曰：“祝迎尸。”汉郑元注：“尸，主也。”汉何休注《公羊传》宣公八年“壬午”条曰：“祭必有尸者，节神也。”“尸”就是神主，每举行祭祀仪式时由巫人装扮来接受祈祀敬献，因而从事装扮的巫人惯常从事这类拟神表演。

原始氏族社会中的部落酋长通常都是巫，因为只有通天神的人才能做酋长，因而后来的王也具备巫的职能。其时巫的权力极大，可以决定部族和国家的命运。巫最初的职能也较宽，通占卜，知天象，能疗疾，会歌舞。以后巫渐渐与王权相脱离，成为专设职务，巫的部分职能也转由师、古、祝、史、医等担任，巫的职司就成了单纯祈神迎神了。随着理性精神的增长，官方意识中巫的信仰渐渐被正史观念所取代，巫就在与史官的长期斗争中逐渐衰败下去，这个过程明显体现在从殷周到春秋战国的演进历史中。

商人好鬼，巫风盛炽，当时的巫仪发展出浓郁的歌舞娱乐功能，《尚书·商书·伊训》说：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”这反映了商代巫祭已经具备明显的世俗化倾向，成为一种为人所喜于从事的娱乐表演。周代定鼎后，巫风受到限制，巫仪的歌舞娱乐功能被仪式的庄严性所制约，不能顺利滋长。周代在传统巫

祭活动的基础上，根据王权需要，结合节气承代、气候顺逆和农事丰歉等农耕文化基本因子，主要形成三种官方主持的祭仪活动：祈求农事丰稔的蜡祭、驱邪避疫的傩祭和求雨的雩祭。其中傩祭的驱傩过程最具有戏剧性，并且形成了专门的巫职方相氏，上面已经提到了。



图6　四川广汉三星堆殷商青铜巫面像

二、雩祭

雩祭是一种乞雨的仪式，由女巫担任主角。《周礼·春官宗伯》曰："女巫……旱暵则舞雩。"周朝廷则设司巫官职，由其掌握全国性的雩祭，所谓"司巫掌群巫之政令。若国大旱，则帅巫而舞雩。"（同上）女巫的本质使她在祭祀活动中一定要做装神的拟态表演，因此雩祭里也应该带有一定的戏剧成分，当然，雩祭的目的在于"以舞降神"以祈雨，其中歌舞媚神的成分比较大，它出现的时间则是农业文明兴起之后。

三、蜡祭

蜡祭为年终举行的报答对人类有功神明的祭祀，文献里提到周代天子举行的蜡祭共祭祀八种神：先啬（神农）、司啬（后稷）、农（田神）、邮表畷（阡陌神）、猫虎、坊（田垄神）、水庸（水渠神）、昆虫。这八种神明都与农业生产生死攸关（其中的猫虎神能驱逐毁食庄稼的田鼠和野猪），很明显，这是典型的农耕

时代的祭祀活动。其中，图腾神与人神混杂，体现了过渡时期的信仰状貌。

根据《礼记·郊特牲》的说法，蜡祭为伊耆氏所始创，伊耆氏就是炎帝神农氏，蜡祭里面的第一位神明，实际上是一个首先在黄河流域从事农业生产的氏族。蜡祭里的第二位神明后稷则是周人的始祖，《山海经》、《尚书》、《淮南子》、《国语》等史籍里都说他“播百谷”。《礼记·郊特牲》说：

> 蜡之祭也，主先啬而祭司啬。祭百种以报啬也。飨农及邮表畷、禽兽，仁之至义之尽也。古之君子，使之必报之。迎猫，为其食田鼠也；迎虎，为其食田豕也。迎而祭之也。祭坊与水庸，事也。

即以先啬神农氏为主神，以司啬后稷为主祭对象，同时为了仁至义尽，也并祭各种禽兽和自然神。这说明，农耕时代已经是自然崇拜和祖先崇拜交合的时期，祖先神的地位还跃居于自然神之前。

蜡祭里的八位神明都应该由人装扮，宋人苏轼早就指出了这一点，他在《东坡志林》卷三里论述八蜡说：“祭必有尸……猫虎之尸，谁当为之？……非倡优而谁？”不过，蜡祭里供神栖止的尸的充当者是巫师而不是倡优，这一点苏轼搞错了。蜡祭仪式中扮神的巫师所吟念的咒语，是一首代言体诗，他们以神的口吻对自然发令：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”①巫师们本来已经装扮成各类神明的形貌，同时做出对这些神明神态动作的模拟，再以神明的口吻说话，就具有相当的戏剧性了，如果再为了某种逼真或活跃气氛的目的添加一些必要的表演，其中的观赏性因素就会更浓。事实上这种从祭仪向戏剧表演的靠拢确实

① 《礼记·郊特牲》。

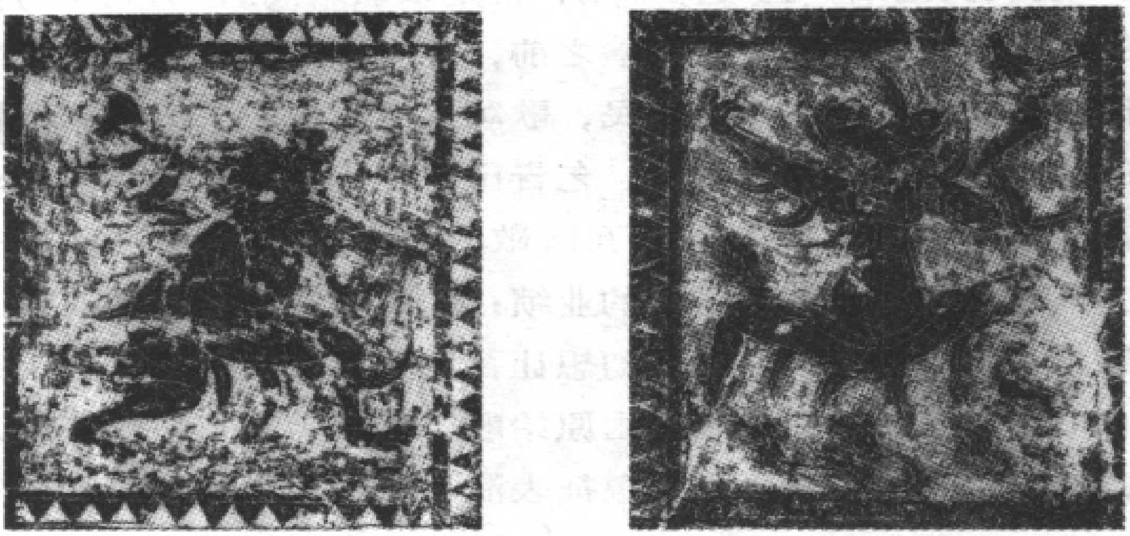


图 7　山东沂南北寨村东汉墓石刻巫神图

发生了。根据文献记载，蜡祭在春秋时期的民间已经演变为一种盛大的民俗活动，每年的这个时候，百姓们结束了全年的劳作，松下心来就要举办祭祀庆祝活动，届时总是举国欢庆、情绪热烈。孔子的弟子子贡（赐）在鲁国曾看到了蜡祭的表演，与孔子有一番对话，见于《孔子家语·观乡》：

> 子贡观于蜡。孔子曰："赐也，乐乎？"对曰："一国之人皆若狂，赐未知其乐也。"孔子曰："百日之劳，一日之乐，一日之泽。非尔所知也。"

蜡祭观赏达到了"一国之人皆若狂"的效果，恐怕不仅仅是简单拟神表演所能够实现的吧？这或许是蜡祭经过演变已经带有更多戏剧表演因素的映像？

四、葛天氏之乐

先秦时代还有一种与蜡祭十分近似的，反映农耕时期人类精神面貌的表演活动："葛天氏之乐"。《吕氏春秋·仲夏记·古乐》

曰："葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。"葛天氏为传说中的远古帝号，其时代在伏羲之前，也应该是一个中原地区的原始氏族。八阕内容，一曰载民，歌颂人类始祖；二曰玄鸟，歌颂春的使者燕子；三曰遂草木，乞告田地里不要生长野草树木；四曰奋五谷，祝祷五谷丰登；五曰敬天常，表示对天的意志的敬畏；六曰建帝功，歌颂帝王的业绩；七曰依地德，希望倚重大地的恩惠；八曰总禽兽之极，幻想让百禽百兽俱听命于人类。这当然是一种歌舞表演，但我们由原始歌舞普遍带有宗教仪式意义的认识可以推导出，它也具备象征表演的因素，由其内容又可看出它拥有一定的叙事痕迹，所以不能排除其中的拟态成分。

五、《九歌》祭仪

中原原始文明早早地就进入了理性的阶段，上述所有带着扮饰成分的各类祭奠仪式，至少在它们被记载的时代，已经或多或少地脱离巫风而受到了礼仪的框范，其始原时期的原始质已经残缺，成为被酋长——天帝驾驭的功利仪范。而"恒舞于宫，酣歌于室"的巫风早在商初就遭到太师伊尹的严厉痛责①。周代皇权进一步排斥了巫鬼的社会地位，宣称"皇天无亲，惟德是辅"②。《礼记·表记》则说："周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之。"这是人类理性精神抬头的标志。进入春秋战国的思辨时代，哲学百家蜂起，神鬼信仰退缩，儒师孔子著名的"不语怪力乱神"③的求实原则，实际上是时代思维方式的体现。始巫仪中随心所欲扮饰神灵以及全民彻底投入的那种自由心态一旦为理智和礼节的硬壳所节制、所制约，纯粹戏剧由其间萌发的步子就要减缓和停滞。倒

① 参见《尚书·商书·伊训》。
② 《左传》僖公五年引《周书》。
③ 《论语·述而》。

是在地处沅、湘之间的三苗文化区域里，由于偏离中原文化的主体，没有受到太多的理性干扰，其巫俗保留了更多原始而质朴的风貌，从而，其中的原始戏剧得以发展到被仪式允许的尽可能完善的程度，这就是《九歌》所显现出来的文化内涵。

《九歌》为楚国民间祭祀自然神的巫仪歌词，其中透示了当地巫祭表演的情况。原始的《九歌》歌词我们已经见不到了，现有的歌词为楚国士大夫屈原加工润色后的状貌。汉人王逸《楚辞章句·九歌序》曰：

> 九歌者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。

尽管今天见到的《九歌》已经是被屈原加工整饬过了的面貌，但可以想见，作为文学家的屈原其加工的着眼点在于文辞章句和歌体形式，或许还删除了不少被他视为过于荒诞的传说和仪俗，他决不会添加任何巫仪上的成分。我们仍然能够从中窥测楚地巫祭里的原始戏剧痕迹。

《九歌》一共十一章，前七章每章为迎取一两位神灵的歌词，一共祭祀八位神灵，他们分别是尊贵的天神（东皇太一）、云神（云中君）、湘水配偶神（湘君、湘夫人）、掌握寿命的神（大司命）、掌握生育的神（少司命）、太阳神（东君）、河神（河伯）和山神（山鬼），然后有祭悼战士亡灵一章，最后一章是送神曲。从歌词可以看出，祭祀表演的场面很大，上场人物很多，身穿艳丽的服装，手拿香花瑶草，使用了众多的乐器如鼓、瑟、竽、箫、钟、篪等，喧嚣热闹。

《九歌》中祭祀的自然神，其装扮已经完全具备了人的衣饰形貌，例如云中君为"龙驾兮帝服"，"华采衣兮若英"；大司命为"灵衣兮被被，玉佩兮陆离"；湘君是"美要眇兮宜修"；山鬼是"若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕"，等等。其中神明的人格化和个体化，使得巫仪扮饰朝向特征和个性的方向发展。而表演过程中神灵的歌唱几乎全部用代言体，这是更值得注意的地方，如《大司命》：

广开兮天门，纷吾乘兮玄云。
令飘风兮先驱，使涷雨兮洒尘。
…………
纷总总兮九州，何寿夭兮在予？
…………
吾与君兮齐速，导帝之兮九坑。
一阴兮一阳，众莫知兮余所为。
…………

咏唱这些具备相当长度的代言体歌诗的同时，需要装扮者的拟神表演也占据相同的时间长度，于是夹杂于迎神祈神过程中的戏剧扮饰就拥有了较大的空间跨度，它甚至接近了正规戏剧表演的时空概念"场"。这样，祭神仪式中的巫师表演自然而然就向戏剧跨步了。

果然，《九歌》歌词中所描述出来的神明，已经不再是那种神格鲜明、高高超绝于人类之上、享有无比神力、凛然不可犯而令人敬畏的非自然力量化身，而大多具备了和人亲近的、神态笑貌毕具的人的形象，其中多数还显露出人间的眷顾、爱怜的缠绵之思，例如其中充满了这样的诗句："结桂枝兮延伫，羌愈思兮愁人。愁人兮奈何，愿若今兮无亏。""悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。""长太息

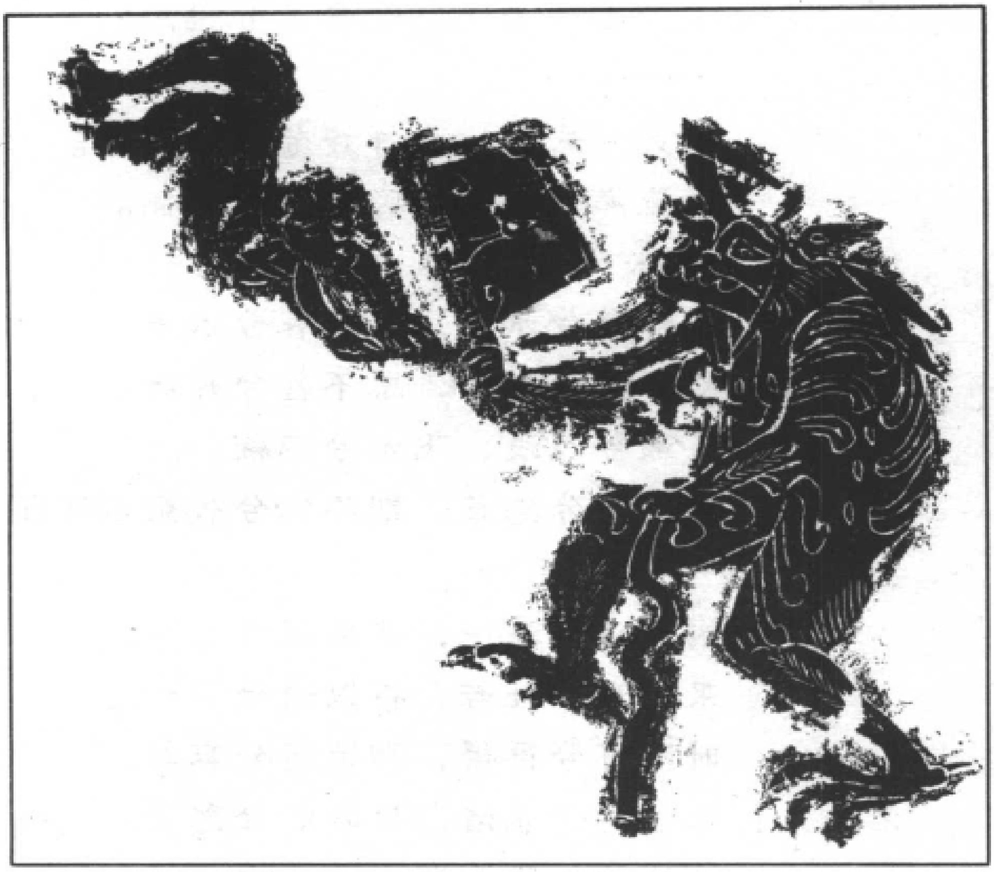


图 8　山东沂南北寨村东汉墓石刻虎形装扮图

兮将上，心低徊兮顾怀。”“日将暮兮怅忘归，惟极浦兮寤怀。”“怨公子兮怅忘归，君思我兮不得闲。”神的人格化与俗化，使巫师装扮神明的表演与现世人生的距离拉近，使观赏者体验到了人类社会的经验与情怀，戏剧的魅力已经从中展露了。

尤其值得提出的，是作为湘水配偶神的湘君湘夫人二神的祭仪。其歌词内容已经构成缠绵凄清的爱情场景，其故事则成为人生情态的再现，人物性格与情感变化脉络更跃然纸上，如果我们把下引诗句视为剧词，恐怕丝毫也不会过分：

湘君：君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲。
美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟。
令沅湘兮无波，使江水兮安流。

望夫君兮未来，吹参差兮谁思？

…………

扬灵兮未极，女婵媛兮为余太息。

横流涕兮潺湲，隐思君兮悱侧。

…………

采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末。

心不同兮媒劳，恩不甚兮轻绝。

石濑兮浅浅，飞龙兮翩翩。

交不忠兮怨长，期不信兮告余以不闲。

…………

捐余玦兮江中，遗余佩兮澧浦。

采芳洲兮杜若，将以遗兮下女。

时不可兮再得，聊逍遥兮容与。

湘夫人：帝子将兮北渚，目眇眇兮愁予。

嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。

登白萍兮骋望，与佳期兮夕张。

鸟何萃兮苹中，罾何为兮木上？

沅有芷兮澧有兰，思公子兮未敢言。

荒忽兮望远，观流水兮潺湲。

麋何为兮庭中，蛟何为兮水裔。

朝驰余马兮江皋，夕济兮西澨。

闻佳人兮召予，将腾落兮偕逝。

…………

捐余袂兮江中，遗余褋兮澧浦。

搴汀洲兮杜若，将以遗兮远者。

时不可兮骤得，聊逍遥兮容与。

湘君湘夫人二神，彼此含情脉脉，互相思慕盼望，然而当二人各

自唱着深情的歌曲，前去探望对方时，却因为偶然因素而未遇，于是猜测怀疑，均感痛苦，最终都采取了绝决态度。歌词把这一过程以及他们的心理变化呈现得淋漓尽致，毫发毕现。当巫师们身着华丽的服饰，按照规定情境进入角色，边歌唱边舞蹈，表现这一完整的过程，同时展示神明心理的细微变化时，谁又能不被其中的深挚情感所打动！

《九歌》祭仪里由神的人格化与个体化所带来的人世情怀，以及在此基础上构筑的戏剧情境，远非蜡祭一类巫祭里崇高化类型化的神格所能体现。《九歌》里的神灵都是自然神，它们所产生的时代可能回溯到人类自然崇拜的古老阶段，但神的过于人格化说明这种祭仪在战国时代已经有了很大的民俗改变。尽管《九歌》表演仍然是未脱离巫祭仪式的拟态歌舞，离纯粹戏剧还有距离，但它使我们看到了原始祭仪向戏剧靠拢的最大可能性。当祭仪中的表演继续朝向独立性迈进一步，仪式过程中的审美趋势继续朝主导地位发展一步，真正的戏剧就会出现。晚近的西南地区傩祭表演中恰恰提供了这样的实例。①

第三节　史诗型祭祀乐舞

巫觋扮饰以外，原始祭祀表演也发展出另外一种形式，就是

① 近代以来在我国西南等地区流行的傩堂戏、师公戏、端公戏等，都是在法事活动中夹杂戏剧演出的实例。人们举办法事活动是为了酬神还愿或驱邪避疫，其基本步骤为请神、酬神和送神三阶段，通常只是在请神过程中由巫师进行带有戏剧性的拟神表演。然而湘南、湘西的法事过程中却分化出了一出专场的请神戏《大盘洞》，表现太上老君的弟子杨子云如何克服困难、历尽险阻，终于请到三霄娘娘的过程。在这里，仪式增添了内容，法事变成了戏剧。贵州土家族傩仪和云南端公跳神里，则进一步把表演分成“正戏”和“外戏”、“正坛”和“耍坛”两种，前者内容与祭仪相连，为仪式表演，后者内容则是添加的与祭仪完全无关的戏剧娱乐酬神成分了，这一部分已经是正式的戏剧表演。

庙堂祭祀乐舞——部族里祭祖拜社、歌颂先人开辟之功的史诗型歌舞，它们同样是包含有象征和拟态表演成分的仪式，所不同的只是：在内容上前者表现神话传说，体现为天神信仰，后者表现历史传说，体现为祖先信仰与英雄信仰。在形式上前者以个体表现为主，后者以群体表现为主。在意象上前者以具象体现为主，后者以象征体现为主。

一、部族乐舞

传说每一个氏族公社都有自己的部族乐舞，伏羲氏时为《扶来》，神农氏时为《扶持》，黄帝时为《咸池》，尧时为《大章》，舜时为《大韶》①，其内容跟氏族来源的神话传说及部族的兴旺史有关。

农耕时代的氏族社会逐步过渡到国家形式，人们的原始宗教也渐渐向体现英雄崇拜的天帝信仰发展，这个变化在前面叙及的蜡祭和"葛天氏之乐"所敬奉的神灵里已经透示出来，于是，歌颂英雄业绩的大型庙堂乐舞就产生了。一般认为第一个国家政权的确立者为夏禹，夏禹即位担任了部落联盟的大酋长以后，就命令皋陶为他创作了歌功颂德的乐舞《大夏》②。以后商、周开国之君都效法其事：商汤灭夏，命伊尹为之作《大濩》，周武王克商，命周公为之作《大武》③。周朝定鼎后，继承了前代的宫廷乐舞，形成六代乐，在祭祀中分别使用。《周礼·春官·大司乐》说：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏

---

① 参见杜佑《通典·乐一》。
② 参见《吕氏春秋·仲夏记·古乐》。
③ 参见《吕氏春秋·仲夏记·古乐》。

> 太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地祇。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大舞》，以享先祖。

这类表现重大历史功绩并作为神圣祭社仪式演出的庙堂乐舞，在审美倾向上追求的是场面的庄严与宏阔、气势的裹卷与吞吐、仪式的神秘与圣洁，因而不可能包含具体的叙事成分，但其中的象征和拟态表演却是不可缺少的。让我们以周代乐舞《大武》为例来作一些剖析。

二、《大武》

根据《礼记·乐记》的记载，《大武》的内容包括了周武王出师克商、扫平南疆、回师镐京、封周公召公采邑分而治之、建立周朝的全过程，一共有六节。该书还记叙了孔子对宾牟贾说的评论《大武》的话："夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，大公之志也。武乱皆坐，周召之治也。"郑玄解释说：

> 成，谓已成之事也。总干，持盾也。山立，犹正立也。象武王持盾正立待诸侯也。发扬蹈厉，所以象威武时也。武舞，象战斗也，乱为失行列也……

通过这些描述，我们大致可以窥见一点《大武》表演的情况：里面有对武王威武形象的模拟，也有对战斗场面的象征，是一场模仿武王伐纣历史事件的演出。当然，其形式更多地还是一种队列舞蹈，所以《荀子·乐论》里说它是："执其干戚，习其俯仰屈申，而容貌得庄焉。行其缀兆，更其节奏，而行列得正焉，

进退得齐焉。"它仍旧带有强烈的仪式性，表演动作中的成分象征性多于写实性，由之造成舞蹈气氛的浓郁，而戏剧气氛则相对比较薄弱。

从《大武》的歌词看，也基本没有叙事成分，而以抒情为主。今天可以在《诗经·周颂》里找到《大武》的一些零散段落，共有五节，即《酌》《武》《赉》《般》《桓》①，还有一节丢失了，从中可以看到《大武》的歌词面貌。例如第二节《武》表现武王出师灭商的军事行动，其歌词为："於皇武王，无竞维烈。允文文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘。耆定尔功。"翻译成现代汉语为：啊！伟大的武王，功勋卓著无与伦比。享有盛德的文王奠基了事业，武王继往开来，战胜殷商，结束战争，完成了大业。

《诗经·颂》里面的商颂、周颂、鲁颂，都是这一类庙堂乐舞的歌词，从中可以看出，其抒情体的赞颂远远超过叙事体的描写比例，因而表演中的拟态成分不会占据很大比重，从这类庙堂乐舞中是不可能产生更多的戏剧因素的。

三、宴飨乐舞

相较来说，当时的朝会乐舞和宴飨乐舞中史诗一类内容的表演，因为是作为娱乐而非用于祭祀，受到的限制较小，反而可能带有更多的拟态和装扮表演因素。这类乐舞的歌词收在《诗经》的大雅、小雅里，其中有些是具备较多叙事因素的。例如《诗经·大雅·生民》，共有八章七十二句，篇幅比较长，描写周人先祖后稷从出生到长成到发明稼穑到开创周民祭祀的种种神异经历，可以看作华夏部族一部较详细的英雄史诗：后稷之母姜嫄出祀郊禖之神，见上帝足印而踩之，心动而有孕，生下后稷。把他抛在

① 参见阴法鲁《诗经中的舞蹈形象》，《舞蹈论丛》1982年第4期。



图9　四川成都天回山东汉优人俑

狭巷中，牛羊都来喂他吃奶；抛在林子里，又被砍伐木材的人带回；抛在寒冰上，有大鸟来遮覆他。后稷长到六七岁时，就喜欢种麦种瓜，成人后所植庄稼极其丰硕，他把优良品种送给人民，获得丰收，于是用最好的食品来祭祀祖先。把这样的内容用歌舞表演出来，如果没有足够的拟态与象征动作，是不可想象的，而且，它比前述《诗经·颂》所体现的庙堂歌舞内容具体、细致得多，人物也更为个体化、特征化，由演出的场所和目的决定，它的过程具备了更多的娱乐性而减弱了仪式性，因而可以想见其表演中戏剧性的增强。

当然，即使是日常宴飨乐舞的演出，也仍然受到礼的节制，

不能够更充分地发挥其娱乐功能，因此表演中戏剧性因素的增长就总是受到制约。以后，随着王权政治的削弱，时代进入礼崩乐坏的战国阶段，宴乐就在进一步满足贵族阶层需要的基础上迅速朝向戏剧性表演的方向发展了。

第四节　戏剧形成机理

当中国戏剧的雏形还未能够从祭祀与仪式中挣脱出来，仍然仅仅处于原始拟态表演阶段的时候，欧亚大陆的西部却已经孕发了十分成熟的戏剧样式——古希腊戏剧。它形成于公元前 6 世纪，并于公元前 5 世纪产生了埃斯库罗斯（Aeschylus，前 525～前 456/455 年）、索福克勒斯（Sophocles，约前 496～约前 406 年）和欧里庇得斯（Euripides，前 484～前 406 年）三大悲剧作家，阿里斯托芬（Aristophanes，约前 450～前 380 年）、米南达（Menander，约前 342～约前 292 年）二大喜剧作家，出现了一千多个剧本，其时相当于中国的春秋战国之交。稍晚一点的公元前 2 世纪，古印度的梵剧也开始形成，于公元前后达到鼎盛，出现了马鸣（Asvaghosa，约 80～约 150 年）、跋娑（Bhāsa，2～3 世纪）、首陀罗迦（Sudraka，约 2～3 世纪）这样的大戏剧作家和世界戏剧理论史上的巨著《舞论》（Nātya－Sāstra），其时间相当于中国的两汉时期，当时的中国戏剧仍然在片断、零散和混杂的初级形态中徘徊（详见后）。成形的中国戏剧——有完整的情节结构和人物塑造、具备充分展示矛盾冲突的长度、满足了剧场艺术各种基本条件的戏曲，是晚至公元 12 世纪的南北宋之交才出现的。世界三大古老文明中的古典戏剧样式的历史发展是如此的不平衡，其中是否有着文化方面的原因？

我们注意到，古希腊戏剧和古印度梵剧都是从祭祀仪式中直接脱胎出来的，中国戏剧则未能如此，它经历了一个更加漫长的

世俗化过程。古希腊于公元前 7 世纪起盛行春秋二季对于酒神狄俄尼索斯（Dionysus）的祭奠活动，逐渐从祈神歌队和羊人舞蹈中分化出戏剧演员来，并由专门演出酒神事迹的戏剧转而插演其他内容的悲剧和喜剧。印度在公元前二三世纪时盛行毗湿奴（Visnu）祭奠，它的第八化身黑天（Krsnaa）的事迹被广泛用于扮神赛会（Yatras）里，在颂神歌曲和拟神行为中戏剧得以逐渐产生①。中国戏剧却未能与之共时态地实现这一步。其原因何在？大概一方面很大程度上与中国未能发展起古希腊与古印度式的史诗文学有关，另一方面又受制于中国过早建立起来的礼制规范，以及中国文化中对于神明的极端畏惧与崇敬心理。

一、史诗文学背景

古希腊与古印度都曾经发展了灿烂的史诗文学，例如古希腊的荷马史诗《伊利亚特》（Iliad）和《奥德赛》（Odyssey）、古印度的《摩诃婆罗多》（Mahābhārata）和《罗摩衍那》（Rāmāyana）。古希腊戏剧与古印度梵剧，都从这些史诗中汲取了诸多的材料与灵感。最初在祭神仪式中插演的戏剧，大约只是把史诗搬上舞台进行念颂，略微添加一些表演即可奏效，其动作性与表演性都是很初级的。我们看最早的希腊悲剧塞斯辟斯（Thespis）戏剧的演出，只有一个演员和一个歌队，其表演形式从情理上推测，恐怕与中国后世的说书情景相去不远：不断地转换角色，模仿一个又一个剧中人的声音形貌说话，这种形式仍接近于巫师模拟神明的

① 牛津大学教授麦克唐那（A.A.MacDonell）经过研究认为，梵剧演出形式与毗湿奴和黑天祭祀的仪式很接近，说明二者之间有着联系。许地山指出，印度最早的剧本就是表现黑天事迹的，其段落在古代典籍中有遗存，见于钵颠伽利（Patanjali）的著作《摩诃婆萨耶》中，钵颠伽利公元前 2 世纪到公元 1 世纪间在世。（并见许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《小说月报》第 17 卷号外，1927 年 6 月。）

表演。即使是最盛期的希腊悲剧演出，也只用三个演员，他们必然要每人充当多个角色，甚至在同一场次中当场改换角色，这样，演员成为剧本的符号，表演则不具备较多的写实因素。在这种情况下，如果没有丰富的剧本内容作为骨干，表演就失去附丽之皮。而具备一定长度与完整情节的剧本，其最初的产生很大程度上依赖于史诗文学的发达，凭空铸造的可能性是很小的，人们需要经验与素材的积累。古希腊和古印度史诗对于民族历史、对于祖先业绩、对于人的生命意义的关注与思考，具有浓厚的哲学意义，它为戏剧带来庄严与崇高的风格，而在手法上对上述内容进行逼近观察与描述，又为戏剧提供了表现的渊薮。由此我们可以看到成熟发展的史诗文学对于戏剧产生的至关重要性了。

中国却是一个史诗文学不发达的国度。中国的先秦文学里没有孕育出类似于古希腊和古印度那样的长篇叙事史诗，中国文学中对于先人历史业绩和开辟之功的表现分别由史传文学和庙堂宴会乐舞承担。史传文学由于受到严谨准确史官观念的制约而写得十分简约，讲求“信、达、雅”而极其缺少描写成分，着眼点在于鉴戒垂世，叙述手法则重事轻人，对人物的描写缺少心理分析与情感分析，与古希腊希罗多德（Herodoti，前 484 ~ 430/420 年）《历史》（Historiae）长于叙事和构设典型环境与人物心态的笔法有着很大的距离，从中可以看到不同民族思维方式的差异。庙堂宴会乐舞则倾向于仪式性与赞礼性，抒情的成分很浓，叙事的成分则被压缩到几乎没有的程度。各民族史诗的诞生都经历了长期民间口头传唱的过程，在这一过程中不断得到想象力的扩充与细节的丰富，而中国庙堂宴会乐舞的内容却受到官方的限制与制约，不能得到随心所欲的发展。史诗文学的想象力与细节描写，是构设一部戏剧剧本所最需要的，中国的原始戏剧在它与宗教仪典相脱离的时候，没能得到丰富的史诗营养直接蜕变成独立的戏剧艺术，因而只能长期在优戏的躯壳下徘徊。中国民间传唱的史

传文学要一直晚至宋元以后才逐渐兴盛起来，那时它确实对于中国戏剧的内容有了一个大的丰富，只要看看它的直接果实：几乎囊括了中国全部历史与传说的多以万计的地方戏剧目，就会有一个明确的印象。而脱离了史诗与祭祀，从优人滑稽表演中成长起来的中国戏剧，其哲学基础奠定在世俗调笑的娱情怡性之上，也只能长期停留在短小片段的内容表演阶段，而不注重对于厚重历史和人生内容的开掘。

二、中国的礼制规范

中国文化中的礼制规范曾经约束了诗史的产生，它同样也约束了宗教仪式向戏剧的发展。在中国的原始祭祀中，很早就打上了礼仪的痕迹，例如，史籍记载早在原始氏族部落联盟的歌舞仪式中，已经透示出对于礼的追求：皋陶之臣夔主持舞《箫韶》九成的结果是“祖考来格，虞宾在位，群后德让”，“庶尹允谐”①。在谨慎遵从祭祀规制的过程中讲究仪式的有序，它所起到的精神作用是实现人们对于礼法制度的敬畏与遵循。这种宗教礼仪中的歌舞成分和戏剧成分必须遵循特定的方式运行，决不允许按照其个性自由延展，从而保持“乐”的神圣性。三代重礼而限制俗乐，将重大祭仪都列入国家祀典而用礼乐规范来约束之，礼节的复杂繁褥，乐的神圣性使仪式更加向规整化和崇高化发展，其最终目的是实现各部族对于王权的彻底承认与服从。在此基础上，到了与古希腊城邦文明处于共时态的周朝，已经建立起完备而严格的礼乐规范，其祭祀活动，从宫廷到民间，上下秩序井然。礼制的本质就是对于秩序的制度化，孔子说：“礼必本于天，殽于地，列于鬼神，达于丧、祭、射、御、冠、婚、朝、聘，故圣人以礼

① 《尚书·益稷》。

示之，故天下国家可得而正也。”①在礼乐的制约下，仪式过程注重的只是对于嫡庶上下尊卑长幼地位秩序的严格遵循，绝对强调理性，而绝不容许类似于古希腊酒神精神那样的个性张扬，和对于人

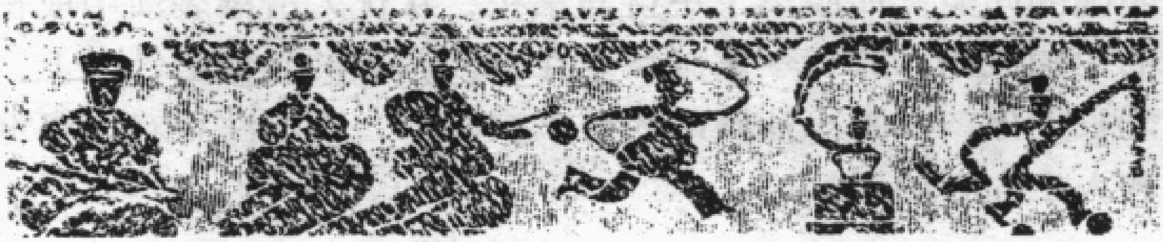


图10　河南南阳汉墓乐舞画像石

的原始自然生命力和创造力的肯定与讴歌②。祭祀仪式中的戏剧因素受到极大的钳制，无法发展和发泄世俗情感，只能呈现出一种萎缩的形态。春秋时期，礼乐制度受到冲击而失去完备的控制力量，民间蜡祭也曾发展为全民的狂欢性娱乐，但却为上层人士所不齿，所以子贡对之持冷观的态度，孔子虽说为之作出了合理解释，但也无非是下体民情而已，自己仍然与之保持距离③。在这种社会背景下，也产生不出古希腊酒神祭奠那种民众彻底投入的氛围。

① 《礼记·礼运篇》。

② 《礼记·乐记》说：“夫豢豕为酒，非以为祸也，而狱讼益繁，则酒之流生祸也。是故先生因为酒礼，壹献之礼，宾主百拜，终日饮酒而不得醉焉。此先王所以备酒祸也。故酒食者，所以合欢也，乐者，所以象德也，礼者，所以缀淫也。”可以看出古代中国人对待饮酒的态度。再如先秦时期的乡射燕礼饮酒习俗，注重的是保持庄重仪态而温文有度，切忌酒后失仪，在《诗经·小雅·宾之初筵》里有所反映：饮酒之前，仪态端庄，酒醉之后就会行动颠扑，胡言乱语，搅乱酒宴，因此必须趁早离开，另外宴席上还须设置监官，用以提醒人们不要多喝，多喝乱性。中国古人对待饮酒所持的克制、有度的态度，与古希腊人的纵欲、追求极端发泄相去十万八千里。

③ 《礼记·杂记》曰：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其乐也。’子曰：‘百日之蜡，一日之泽。非尔所知也。张而不弛，文武弗能也。弛而不张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也。’”

三、中国人神距离

中国先民对于神明的敬畏是无以复加的，在人与神之间有着不可企及的跨度，这也是祭祀仪式无法蜕变出戏剧的一个重要原因。中原地区出现的上古的神明只具备崇高的神性，它们不食人间烟火，没有和人类相通的东西，绝不会产生古希腊与古印度神明那种仿人性格与情感。这种意识的差异是由文化差异造成的。由原始氏族公社进化而来的中国社会，更顽固地保留了以血缘为纽带的宗法制度，因而在先民意识中确立的“帝”的概念，具备双重的意义，既是至上神，又是宗祖神①，显现了自然崇拜与祖先崇拜的交合，神权与王权的合一，而把呈自然存在状态的原始自然神驱赶到文化的角落里去。于是，“帝”取得了凌驾的地位，同时利用这种地位来发展以秩序为基础的社会礼乐制度，保障和巩固自己的地位。这种社会政治结构锻铸了中国人对于神性权威的绝对服从与崇拜，因而中国的神具有无尚崇高的神格，而不具备人世情感。下民遵循礼的要求，对于神明赞礼歌颂可以，对其赋予世俗性格进行描述则不可。因此，与古希腊和古印度相比，中国上古的神缺乏人世情感，他们只是威严与崇高的化身，类似宙斯或湿婆神那样的对人间多情与风流，在他们身上是不可想象的，这造成中国上古神话中对于人神爱恋主题开掘的缺乏。于是，祭祀仪式的主角从神转向人的道路就被阻塞了。

四、中国早期潜在戏剧因素的覆灭

当然，文化都具有区域性，礼制只在中原文化中发挥了巨大的钳制作用，但对于地处偏远边鄙的楚国却缺少力量，因而那里也曾经茁长起充满戏剧因素的《九歌》祭祀形态，这却是中国文

① 参见郭沫若《青铜时代·先秦天道观之进展》，《郭沫若全集·历史编》第一卷，人民出版社 1982 年版，第 317～376 页。

化中的一个变异。楚人更多地保留了原始宗教情怀，对于自然神的崇拜并没有为后起的“帝”的意识所冲淡，而其神格也更多地具备人自身的气质，显露出明显与人亲和的趋势。《九歌》祭祀注重神灵具象和个性的扮饰，并为之添加世俗的人间情感，表明它的娱人色彩已经相当浓厚，歌词里面也有透露，所谓“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归”，它原是可能朝向纯粹世俗戏剧方向发展的。《九歌》所体现的迎神娱神和送神仪式，是中华巫祭文化里一种长期定格的形式，直至今天西南地区巫师跳神、设傩坛仍然遵循这一基本规范，当其中的娱神部分越加丰富和充实并逐渐加进世俗故事内容以后，纯粹戏剧就产生了。但是，历史却写就了另外一篇华章：起于西戎的秦和起于沛地的汉最终吞灭了楚，楚文化也就为中原文化所兼并——中华原始巫祭文化保留原生面貌的旁支再次被理性的占主导地位的仪礼所葬送，从而使中华戏剧失去了由原始仪式戏剧中直接产生的可能性。汉家大一统局面的定型，使得中原文化主流得以永居王朝意识形态领域的支配地位，而把那些“旁门左道”限制在最小的范围，从而楚文化所代表的巫神信仰只能蛰伏在西南蛮夷地区而保留至今。

五、戏剧发展的两个阶段

从一部人类戏剧发展历史看，其轨迹大体明显地区分为两个不同的阶段，一个是宗教戏剧阶段，一个是世俗戏剧阶段。前者的演出从动机到目的都与宗教活动直接或间接相关。古希腊戏剧与古印度梵剧，其演出活动基本上都隶属于宗教行为，而长期服务于宗教节庆，虽然它们演出的审美动机已经占据很大比重，但仍然有着浓厚的悦神酬献色彩，而没有丝毫的商业气息。世俗戏剧则是后世在都市商业生活中产生的娱乐型戏剧，它完全（或主要）以娱人而非娱神为目的，以审美而非祭献为动机。既然中国的成熟戏剧由于文化的原因，未能直接从祭祀仪式中脱胎出来，

它就只好长期停留在初级形态中缓慢地演进，等待世俗戏剧阶段的到来。世俗戏剧兴起的前提条件是商业都市经济的繁荣，得以支撑起戏剧所赖以生存的社会构厦，这在中国是到了宋朝的近代型都市兴起后才实现的，欧洲则是在结束了中世纪黑暗宗教统治的文艺复兴时期——中国世俗戏剧的兴起时间倒是比欧洲提前了好多个世纪。当然，在这个漫长的过程中，中国文学的发展恰好也完成了从抒情功能向叙事功能的转折，为戏剧的成熟奠定了必要的基础。

由中国乐感文化的性质和其他文化因素所决定，中国戏剧的成熟采取了特定的表现形式——戏曲，亦即中国戏剧是一种包含诗歌舞综合因素的戏剧样式（在某些方面它与古印度梵剧接近而迥异于古希腊戏剧）。中国戏曲体制建立的首要条件是"曲"，"曲"是一种集语言、文学、音乐成分为一身的艺术形式，它既遵从语言的声律词格，文学的形象思维和比兴、连譬、借喻、夸张、移情等手法，音乐的旋律性与节奏性，又有某种在长期实践过程中逐渐形成的固定程式规律。其发展历史的阶段性呈现物体现为大曲、鼓子词、小令、慢调、嘌唱、唱赚、复赚、诸宫调等词曲形式，而它的生长不仅依赖于一定发展程度的叙事文学，而且依赖于歌舞、说唱等艺术媒体的演进。为满足它体制中各组成部分各自的特殊条件，以及使之达到最融洽的综合，中国戏曲的形成也要求一个较长的历史发展过程，这个过程的完成恰好与中国戏剧世俗阶段的到来相辅相成，因此，这也是它成熟较晚的一个原因。

第三章　初级戏剧雏形
——秦汉六朝百戏形态

秦汉立国，纵横数千里，上下五百年，奠基了物质的和精神的汉民族大一统文化，从此中华文明进入一个新的历史时期。中国戏剧也从与宗教仪式混杂的原始阶段跨入了体现艺术价值和实现娱乐功能的初级阶段。

与希腊和印度不同，中国未能从祭祀仪式直接转换出成熟的戏剧样式，二者之间还要经过一个漫长的过渡——初级戏剧阶段，中华文化的特殊性造成了中国戏剧发展的这种特殊历程。秦汉六朝百戏，则是初级戏剧雏形的显现。

第一节　倡优与优戏

当原始氏族公社为奴隶制取代以后，社会为满足奴隶主娱乐生活的需要，逐渐形成歌舞奴隶与优戏奴隶的专门职业分工，这就是女乐与优人的出现。女乐系由女巫歌舞演化而来，周朝女巫在长期的舞雩求雨等祭祀过程中发展了舞蹈艺术和技能，转为女乐所继承，用于人世的宴乐表演。优人则由供人调笑戏弄的身体发育不足者——侏儒转变而来。由于巫祭表演受到限制，其中的戏剧因素无法茁长而出，巫的歌舞扮饰经验就都为女乐和优人承袭与发挥。女乐与优人结合为一类表演型人物，称作“倡优”，

从事百戏演出，其中逐渐产生出了初级的戏剧形态。

一、倡优来源

先秦时期对倡优有许多不同的称呼，如倡、俳、伶、侏儒、弄人等等。这些概念原本不太区分得开，如许慎《说文解字》解释优的含义为："倡也。"而解释倡时则说："乐也。"那么乐又是什么呢？是"五声八音总名。"原来优和倡都是与音乐联系在一起的，也就是说，他们是以表演为职业的。所以《史记·滑稽列传》说："优孟，故楚之乐人也。"许慎又解释俳为："戏也。"解释伶则说："弄也。"弄的含义则是"玩也"。侏儒是矮人，常被用来充作优人而从事逗乐，如秦国著名优人旃就是矮人，《史记·滑稽列传》说："优旃者，秦倡侏儒也。"所以侏儒一词常与优并用，如《管子·小匡》说："倡优侏儒在前。"《孔子家语》说："齐奏宫中之乐，俳优侏儒戏于前。"因此倡优又都是供人戏弄耍笑的。清人段玉裁注《说文》曰："以其戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优。其实一物也。"也就是说，上述种种称呼，都是从其功能角度来随意命名的，其实都是指倡优。因此可以说，倡优是通过表演来娱人的人物，表演的内容以歌舞和戏弄调笑为主，其过程中加以乐器伴奏。



图 11　河南南阳汉墓倡优演出画像石

倡优出现的时间，文献追溯到夏朝。汉代刘向《列女传·孽嬖传·夏桀末喜》曰："桀既弃礼义，淫于妇人，求美女积之于后

宫，收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”这大概是基于荒淫误国的认识对夏桀作出的指控性记叙，不一定是信史。又有类似的关于殷商倡优的说法，刘向《说苑》卷二十说：“纣为鹿台、糟丘、妇女、倡优、钟鼓、管弦……”对于周朝荒淫之君的设罪中也有相同的一条：“昔周成王近优、侏儒。”① 总而言之，夏商周三代的传说里都出现了倡优的行踪，但具体情形已经无法臆测。到了春秋战国时期蓄优已经成为各国国君的普遍爱好，如《国语·郑语》说郑桓公“侏儒、戚施，实御在侧”，《国语·齐语》说齐襄公“优笑在前，贤材在后”，《韩非子·难三》第三十八说齐桓公“近优而远士”，《史记·范雎传》说“楚之铁剑利而倡优拙”，这类记载都是从政权与文艺关系的角度立论的，并表现出一致的认识倾向，指明了国君诸侯凡是爱好优戏表演的，都迹近荒淫，干扰了国政。例如《贾子新书》卷六说卫懿公“喜鹤”、“贵优而轻大臣”，后来翟国伐卫，快要攻上城墙了，卫懿公垂泪恳求士民勉力却敌，士民们却说：“君亦使君之贵优，将君之爱鹤，以为君战矣。”

但是，这些资料却从反面告诉我们，优戏在春秋战国时期确实发展得十分兴盛，充斥了各诸侯国的宫廷。毕竟，优戏这种纯粹娱人的表演艺术具备极大的审美吸引力，所以才造成各国国君普遍好优的局面。魏文侯对于此种心理的坦白具有代表意义，他说自己一听庙堂古乐就想睡觉，而听起郑卫之乐来就不知道疲倦。那么什么是郑卫之乐呢？子夏解释为：“进退俯仰，奸声以滥，溺而不止，及优侏儒，獶杂子女。”② 原来它的成分里面已经注入了优戏，是一种产生于民间的与庙堂古乐相对的俗乐。

把民间俗乐施之于朝廷宴飨礼仪始自周朝，称之为散乐，

① 《韩非子·外储说左下》第三十三。

② 《礼记·乐记》。

《周礼·春官宗伯》说："旄人掌教舞散乐。"郑玄注曰："散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣，自有舞。"东汉黄门鼓吹署正是掌管倡优宴乐的。散乐由"野人"为之，出自民间，说明优戏也源出民间。战国时散乐进一步吸收民间乐舞，发展成所谓"靡靡之音"的郑卫之乐，优戏也就在其中成长起来。当然，散乐——郑卫之乐中乐舞的成分很大，优戏还没有独立出来，而乐舞更多地由女乐承担。

女乐以表演歌舞为职业，据说夏桀宫中已经有大量的女乐艺人，《管子·轻重甲》说："昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。"这种贬抑女乐的态度与前引对优的评价基点是一致的。女乐对于戏剧的贡献在于为优戏积累了歌舞经验，并与之共同创造了汉代《公莫舞》一类歌舞小戏，在以后的历史中成为各朝歌舞戏的参加者，并最终进入宋金杂剧成为掌管歌舞的引戏、进入元杂剧成为主角正末。

二、优戏状况

秦代以前的优戏表演，戏剧化程度并不强，主要是通过便捷戏谑的语言，运用谐音、夸张、归谬等手段处理谈论素材，使之产生诙谐滑稽的效果，逗人发笑。由于史传作者往往鄙视倡优的社会作用，通常对其行为不着一词，因而只有少量文献，从讽谏匡政的角度着眼，为我们留下一些优人诙谐机敏的文字，例如楚国优孟谏庄王的贱人贵马，秦国优旃谏始皇的扩苑囿、谏二世的漆城等。虽然优人戏谑的日常和大量内容，不是这里所描述的那样都与政治有关，但我们从中也能推想到优人表演的形貌与神采。下面引录几条：

优孟者，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啖以枣脯。马病肥，死。使群臣丧之，

欲以棺椁大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰："有敢以马谏者，罪至死。"优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊问其故。优孟曰："马者，王之所爱也。以楚国堂堂之大，何求不得？而以大夫礼葬之，薄。请以人君礼葬之。"王曰："何如？"对曰："臣请以雕玉为棺，文梓为椁，楩、枫、豫章为题凑。发甲卒为穿圹，老弱负土。齐赵陪于前，韩魏翼卫其后。庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。"王曰："寡人之过，一至此乎？为之奈何？"优孟曰："请为大王六畜葬之：以垄灶为椁，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粳稻，衣以火光，葬之于人腹肠。"于是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。①

赵襄子饮酒，五日五夜不废酒。谓侍者曰："我诚邦士也！夫饮酒五日五夜矣，而殊不病。"优莫曰："君勉之！不及纣二日耳。纣七日七夜，今君五日。"襄子惧，谓优莫曰："然则吾亡乎？"优莫曰："不亡。"襄子曰："不及纣二日耳，不亡何待？"优莫曰："桀、纣之亡也，遇汤、武。今天下尽桀也，而君纣也。桀、纣并世，焉能相亡？然亦殆矣。"②

始皇尝议欲大苑囿：东至函谷关，西至雍、陈仓。优旃曰："善！多纵禽兽于其中。寇从东方来，令麋鹿触之，足矣！"始皇以故辍止。二世立，又欲漆其城。优旃曰："善！主上虽无言，臣固将请之。漆城，虽于百姓愁费，然佳哉！漆

① 司马迁《史记·滑稽列传》。
② 刘向《新序·刺奢第六》。

城荡荡，寇来不能上！即欲就之，易为漆耳，顾难为荫室。”于是二世笑之，以其故止。①

这里，优孟、优莫、优旃都不是作为演员介入戏剧情境，而是作为现实生活中的对话者介入社会事务的，“优”的这种价值实现体现了他在当时社会里的重要角色功能。以上三例使用的都是语言归谬法，在违背常情的基础上，按照对象的行为逻辑顺延推衍，把其中的荒诞不合理夸张到极端，使对象自己都觉得无法理解和接受，从而制造一种滑稽幽默感。

但是，上引例证中的优人都没有从事戏剧扮演活动，充其量只是以自己的二重人格表现，有意带领对象从人世现象中跳出，去进行另一个层面的思考。我们从秦代以前的史实中仅仅看到一条文字记载，夸张描述了楚国优孟扮饰已故丞相孙叔敖达到乱真程度的故事，似乎与我们概念中的戏剧表演更为接近。引在这里：

楚相孙叔敖……病且死，属其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言‘我孙叔敖之子也。’”居数年，其子贫困，负薪，逢优孟，与言曰：“我孙叔敖子也。父且死时，属我贫困，往见优孟。”优孟曰：“若无远有所之。”即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语，岁余，像孙叔敖，楚王左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：“请归，与妇计之。三日而为相。”庄王许之。三日后，优孟复来。王曰：“妇言谓何？”孟曰：“妇言：慎无为楚相，不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王

① 司马迁《史记·滑稽列传》。

> 得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪，以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。”因歌曰：“山居耕田苦，难以得食。起而为吏：身贪鄙者余财，不顾耻辱，身死家室富，又恐受赇，枉法为奸，触大罪，身死而家灭，贪吏安可为也！念为廉吏，奉法守职，竟死不敢为非，廉吏安可为也！楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困，负薪而食，不足为也！”于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝邱四百户，以奉其祀，后十世不绝。①

优孟身穿叔孙敖的衣冠，装扮成他的模样，言语行动都以对他的模仿为准，因而使得人们分辨不清究竟是否孙叔敖复生，显示了很高的模仿和表演才能。这确实是先秦优戏扮演的一个极好例子。不过，这次表演仅仅是对于某个人物日常生活动作的模拟，可以归为原型模仿，但还缺乏戏剧情境与一定的情节设置，因而并不具备较完整的戏剧性。

倒是《左传·襄公二十八年》的一段描写值得重视：“陈氏、鲍氏之圉人为优。庆氏之马善惊，士皆释甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里。”尽管文字仍不够清晰，但其中透露出以下信息：一，民间有习常的优戏表演（即所谓野人之乐）；二，表演似乎像后世社火队伍那样交织于行进中；三，表演具有很大的艺术吸引力。只是表演的具体形式不明。

从一些史籍的记载来看，先秦倡优表演中也兼有歌舞，上引《史记·滑稽列传》所叙优孟模仿孙叔敖表演时就唱了一支歌曲。另外，从《国语·晋语》所叙优施事迹里还可以看到优人表演连歌带舞的情景。优施参与晋献公之宠姬骊姬的阴谋，欲谋杀太子申生而拥立骊姬之子奚齐，因大臣里克有碍，前去威吓利诱之，

---

① 司马迁《史记·滑稽列传》。

就在他的酒席上起舞，并唱了一首《暇豫之歌》：

暇豫之吾吾，不如乌乌。
人皆集于苑，己独集于枯。

用以讽喻里克不要死心眼，而要识时务。歌在四言句式基础上略微添加衬字，与《诗经》里民歌形式接近，反映了当时优人歌曲的一般形态。从这里我们知道了先秦优人是兼有歌唱和舞蹈的职能的。优舞的形式虽没有透露，但在今存汉代画像砖里却可以见到大量的形象。不过一般看来，优戏在这一阶段还只处于低层次，满足于调笑谈谐与插科打诨的语言技巧展示，而不注重人物装扮与行动模拟，与《九歌》一类的巫祭型原始戏剧还不能同日而语。

第二节　宴乐百戏结构

汉代优戏表演最初名为角抵戏，后来又称为百戏。百戏是伴随着秦汉崭新封建经济和文化高涨而兴盛的新兴表演艺术，它是汉代表演艺术的主体部分。百戏不是一种成形的、完整的、规范的艺术形式，而是混合了体育竞技、杂技魔术、杂耍游戏、歌舞装扮诸种表演于一炉的大杂烩，一种“俳优歌舞杂奏”①。但是，它却生动体现了汉代气势雄浑、兼收并蓄、包罗万象的时代精神，成为中国表演史上的一代创举。它的余澜直接波及了六朝文化，而它对于中国后世表演艺术各个分支的影响则意义更为深远。

① 杜佑《通典》卷一四六。

一、百戏内容结构

汉代的绘画雕塑遗存，为我们保存了大量百戏演出的视觉形象，从中可以看到其内容极其丰富。仅以两幅场面较为完整的百戏雕绘为例：

（一）山东省沂南县北寨村汉墓百戏画像石演出项目：跳丸剑、掷倒、寻橦、跟挂、腹旋、高絙、马技、戏龙、戏凤、戏豹、戏鱼、戏车、七盘舞、建鼓舞。从演艺人二十八人，伴奏乐器品类有：钟、磬、鼓、鼗、排箫、竖笛、笙、瑟、埙。乐队二十二人。全部场面共五十人。①



图 12　山东沂南北寨村东汉墓百戏画像石

（二）内蒙古自治区和林格尔市新店子村东汉墓彩绘百戏壁画演出项目：跳丸、跳剑、掷倒、寻橦、跟挂、腹旋、舞轮、叠案、角抵(?)、歌舞小戏、建鼓舞。演员约十六人。伴奏乐器品类不辨。乐队约九人，另有观赏者六人。全部场面共约三十一人。②

这两幅百戏绘刻并未囊括汉代百戏表演中的全部伎艺。如果将全国各地汉画百戏的品类集中统计一下，那么至少还应该增加以下名目：旋盘、顶碗、扛鼎、冲狭、吐火、蹴鞠、长袖舞、巾舞、鼓舞、鼗鼓舞。伴奏乐器也应该添上竽、铙等。将上述百戏内容按照今天的观点进行粗略分类，大约可以划分为五个部分：一、杂技。二、舞蹈。三、竞技。四、假形扮饰。五、戏剧。

① 参见曾昭燏等《沂南古画象石墓发掘报告》，文化部文物管理局 1956 年版。
② 参见内蒙古自治区博物馆文物工作队《和林格尔汉墓壁画》，文物出版社1978年版。

以上统计汉代百戏演出的品类，仅以今存汉代绘画雕刻所表现内容为限。若征引当时文献，则会大大超越这个极限。更甚者，尚有许多奇幻变化在汉画中无法表现，诸如“海鳞变而成龙”、“含利化为仙车”之类，此处皆略之。

组成百戏的各个基本表演单位都是相对独立的，彼此之间并没有实质性的联系和制约。它们共同构成一个松散的联盟来进行一场表演。随便哪几种成分凑在一起，或多或少，都可以进行演出。这也是汉代百戏文物组合表现为自流性、随意性的原因。真正联系百戏各因子的纽带——把它们串组为一场统一演出的，是宴乐——在酒宴中间进行娱目性的表演。

二、宴乐

宴乐为宴饮之乐，《周礼·春官·钟师》曰：“凡祭祀飨食奏燕乐。”如《左传·文公四年》说：“昔诸侯朝正于王，王宴乐之，于是乎赋《湛露》。”就是这一类表演。我们在汉代画像石、画像砖和壁画里常常见到浩大的宴乐百戏演出场面，正是其写照。宴乐多以俗乐为之，所以《论语·季氏》说：“乐宴乐，损矣。”然而战国时期，雅乐已经失去了它所有的美感，成为凝固僵死的纯形式躯壳，而民间俗乐却受到从诸侯到平民的欢迎，魏文侯听古乐则思卧[①]，梁惠王则“直好世俗之乐”[②]。雅俗乐的消长反映了乐舞的演进和时代审美心理的变迁。

汉世俗乐大兴，汉文帝元鼎五年（前112年）设立宫廷乐府机构，采集民间歌曲乐章，其主要用途就在于施之宴飨。汉代桓

① 《礼记·乐记》曰：“魏文侯问于子夏曰：吾端冕而听古乐，则惟恐卧，听郑卫之音，则不知倦，敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”

② 《孟子·梁惠王上》曰：“（孟子）见于王曰：‘王尝语庄子以好乐，有诸？’王变乎色，曰：‘寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。’曰：‘王之好乐甚，则齐其庶几乎？今之乐，犹古之乐也。’”

谭《新论·离事》曰："昔余在孝成帝时为乐府令，凡所典领倡优伎乐，盖有千人之多也。"这些倡优伎乐就是在宴飨时进行演出的。东汉设"黄门鼓吹署"，典宴俗之乐，梁人刘昭注《后汉书·礼仪志》引蔡邕《礼乐志》曰：

> 汉乐四品：一曰天子大予乐，典郊庙、上陵、殿诸食举之乐……二曰周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐……三曰黄门鼓吹，天子所以宴群臣，《诗》所谓"坎坎鼓我，蹲蹲舞我"者也。其短箫、铙歌，军乐也……

黄门鼓吹署归承华令掌管，《唐六典》卷十四曰："后汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人，百戏师二十七人。""百戏师"乃百戏演员，与黄门鼓吹乐一起在宴会上演出。汉代宫廷宴乐机构的建立，为百戏表演的兴盛起到了推波助澜的作用。

宴乐演出的内容为散乐。宋人郭茂倩《乐府诗集》卷五十三："盖自周有缦乐、散乐，秦汉因之增广。宴会所奏，率非雅舞。"唐人杜佑《通典》卷一四六曰："散乐者，历代有之，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。"汉代百戏演出即归属于散乐一类，所以《乐府诗集》卷五十六说："秦汉以来，又有杂伎，其变非一，名为百戏，亦总谓之散乐。"

三、百戏演出

散乐百戏演出，场面阔大，声势宏伟，奇幻变化，惊俗骇观，带有热烈的情绪氛围和强烈的感官刺激力量，因而一旦出现，即为统治者所倾心沉湎。最初的演出记载为秦时，秦二世胡亥在甘泉宫，始作角抵俳优之戏。其后历秦火之乱，至汉武帝时再次崛起，声威大振。元封三年（前 108 年）春一次百戏会演，

“三百里内皆观”①，可谓吸引力之巨大、影响之广远。三年之后，武帝又于上林苑平乐观前，广聚京师军民，再举百戏。史籍尚有一次武帝招待“四夷之客”而飨之以百戏的记载。汉武帝力倡百戏，一方面是自恃强盛、耽于逸乐的表现，另一方面又有其外交目的。《汉书·张骞传》揭示了武帝这一心理动机：

> 上方数巡狩海上，乃悉从外国客，大都多人则过之，散财帛赏赐，厚具饶给之，以览视汉富厚焉。大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者，行赏赐，酒池肉林，令外国客遍观各仓库府藏之积，欲以见汉广大，倾骇之。

百戏演出被当作政治外交的一种手段，用以向外国使者显示其震慑力量。西域幻术进入中国，亦被汉武帝用来“加其眩者之工”，而又反夸饰于各国使臣。对于此举，汉儒颇有微词。桓宽《盐铁论·崇礼》曰：“今乃以玩好不用之器，奇虫不畜之兽，角抵诸戏，炫耀之物陈夸之，殆与周公之待远方殊……目睹威仪干戚之容，耳听清歌雅颂之声，心充至德，欣然以归，此四夷所以慕义内附，非重译狄鞮来观猛兽熊罴也。”批评的是非此处不作评判，但桓宽却从侧面揭示了汉代百戏兴盛的一个间接原因。

汉元帝时，纳贡禹之谏，“罢角抵百戏”②。东汉复兴，《晋书·乐志》载：

> 后汉正旦，天子临德阳殿受朝贺。舍利从西方来，戏于殿前，激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日。毕，又化成龙，长八九丈，出水游戏，炫耀日光。以两

① 《汉书·武帝纪》。
② 《汉书·贡禹传》。

> 大丝绳系两柱头，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，相逢切肩而不倾。

从中可见东汉宫廷百戏表演已经极尽形式变幻之能事。所谓“舍利从西方来”，应该是从西域来的表演艺术，它丰富了汉廷百戏的剧目。

宫廷宴乐百戏演出只是当时时代风气的集中代表和突出反映。今天所见遍布全国许多省区的汉画百戏墓，都是王公贵族、豪强达官、富商巨贾的葬所，在这些大大小小的墓葬中，有着许多相同的汉画主题，除去神话历史祥瑞异兽不论，在表现现实社会生活方面，几乎毫无例外地都包括有车骑出行、炊爨庖厨和宴饮百戏的画面，这种现象反映了汉人对于生活享乐的理解及其社会实践。而宴饮百戏，则成为汉人文化娱乐生活中最为普遍和不可或缺的一部分。

第三节 角抵戏的戏剧性展开

汉代宴乐百戏中间，最具戏剧性的表演部分为角抵戏。角抵戏最初由格斗竞技发展而来，由于它具有矛盾对立的演出结构，适宜于戏剧冲突的体现和展开，因而其表演实质逐渐转移到戏剧体裁上来，发展为具备一定情节结构和表演内容的小戏，成为这一个时期中初级戏剧的主要代表。

一、角抵戏来源

角抵戏的表演最早见于秦朝，《史记·李斯列传》说：“（秦）二世在甘泉，方作角抵优俳之观。”这是“角抵”名词在史籍里的首次出现，但它并不意味着角抵戏始源于此。东汉应劭集解说得颇有道理：“战国之时，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸示，而秦

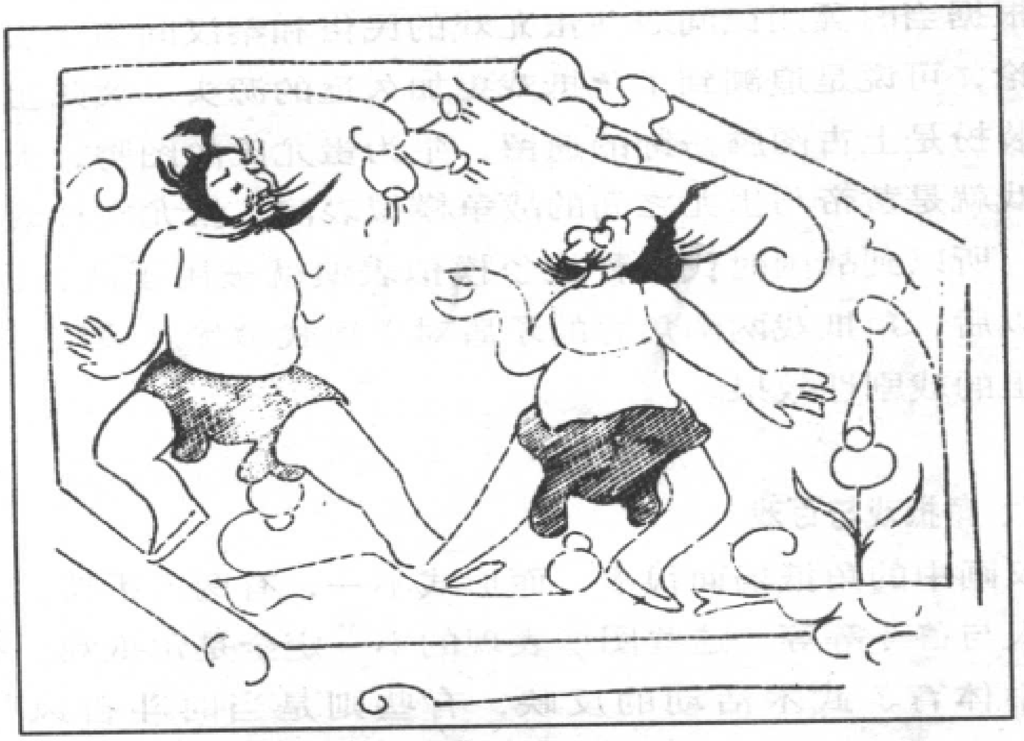


图 13　河南密县打虎亭村汉墓角抵壁画

更名曰角抵。角者，角材也；抵者，相抵触也。”他把角抵戏的来源追溯到战国时候的军备训练。想来当时列国纷争，竞相攻伐，尚武好斗，以勇决胜，各国对于军事体育一定都是非常重视的。应劭还解释“角抵”词义为较力比赛，东汉文颖注也有相同说法：“案：秦名此乐为角抵，两两相当角力，角伎艺射御，故曰角抵也。”我们把上述说法综合起来，就知道角抵戏来源于战国时期的武备训练，到了秦时，由于烽烟止息，就被纳入优俳表演之中，成为一个和平娱乐生活中的表演项目，而得到正式命名。但是，梁代任昉《述异记》对于角抵戏的来源还有不同解释，他说：

秦汉间说蚩尤氏耳有鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏，其民三三两两，头戴牛角而相抵，汉造角抵戏，盖其遗制也。

任昉根据当时冀州民间表演蚩尤戏的民俗和秦汉间关于蚩尤的神话立论，可说是追溯到了角抵戏更加久远的源头。冀州蚩尤戏的牛形装扮是上古图腾扮饰的遗留，牛为蚩尤氏的图腾，大概最初蚩尤戏就是黄帝与蚩尤之间的战争模拟表演。蚩尤在神话里又是战神，所以到战国时代这种战争模拟表演就被用于武备训练了。汉代以后，角抵戏两两角力的矛盾对立形式被优戏采用，用以增加演出的戏剧性效果。

二、角抵戏与百戏

汉画中的角抵场面很多，而形式不一，有两人手搏，二人械斗，人与兽斗等等。这些图像表现的不一定全是角抵戏，有些是生活中体育、武术活动的反映，有些则是当时斗兽风气的写照①。但在百戏中间夹杂演出的，则是角抵戏无疑。

中国最早的娱人戏剧采取了角抵形式，与武备训练相关，因而中国人的戏剧观念最初竟然就是争斗角力。许慎《说文解字》释“戏”字为：“三军之偏也。一曰：兵也，从戈䖒声。”“戏”是军兵执戈格斗的征象。“剧”字的旧写从“豦”从“力”，《说文解字》释“豦”字为：“斗相丮不解也。从豕虍，豕虎之斗，不相斗……司马相如说：豦，封豕之属。”“剧”为老虎与野猪相斗的征象②。这里的老虎与野猪不一定是实指动物，或许就是由图腾装扮而来的假形扮饰充任。下面即将述及的《东海黄公》小戏的表演中也仍然承袭了这种格斗角力以及假形扮饰方法，说明角抵戏对于中国初级戏剧表演形式的影响是很深的。

角抵戏在仍然尚武嗜勇的汉代，对于人们娱乐心理的影响是不可低估的。事实上，汉代很长时间内未能出现“百戏”这个名

① 参见王子今《汉代的斗兽和驯兽》，《人文杂志》1982年第5期。
② 参见董每戡《说剧》，人民文学出版社1983年版，第16～17页。

称，而当时指称百戏表演的名称就是“角抵戏”。试看一组材料：

> 方作角抵优俳之观。①
>
> 大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者。②
>
> 角抵奇岁岁增变。③
>
> 三年春，作角抵戏，三百里内皆观。④
>
> （六年）夏，京师民观角抵于上林平乐馆。⑤

更直接的证据是张衡《西京赋》描述平乐观前广场“程（呈）角抵之妙戏”，罗列了杂技、戏象、鱼龙蔓延、幻术、《东海黄公》戏等几乎全部的百戏项目，并不专限于角力竞技表演。东汉文颖注《汉书·武帝纪》角抵戏也说：“盖杂伎乐也。巴俞戏、鱼龙蔓延之属也。”巴俞戏是四川民间歌舞戏，《晋书·乐志》说：“汉高祖自蜀汉将定三秦、阆中……其俗喜歌舞，高祖乐其猛锐，数观其舞曰：‘武王伐纣之歌也。’后使乐人习之。中有渝水，因其所居，故曰巴渝舞。”鱼龙蔓延是变化塑形表演，《晋书·乐志》描写它的表演过程说：“……激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日，毕，又化成龙，长八九丈，出水游戏，炫耀日光。”巴俞戏、鱼龙蔓延本来都是和角抵戏同样的专门表演项目，所以史籍里有

① 《史记·李斯列传》。
② 《史记·大宛传》。
③ 《史记·大宛传》。
④ 《汉书·武帝纪》。
⑤ 《汉书·武帝纪》。

时把它们并称，例如《汉书·西域传赞》说，汉武帝“设酒池肉林以飨四夷之客，作巴渝、都卢、海中砀极、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之。”可见当时指称这类表演还没有一个明确的概念名词，当需简称之的时候，就举其代表而呼作角抵戏。

“百戏”名称的初见，未能详考，似乎应该是《后汉书·安帝纪》：“乙酉，罢鱼龙蔓延百戏。”这里的“百戏”还是“种种戏”的意思。真正以百戏指称全部此类演出，有待于汉代以后了。

角抵戏进入百戏，它的假形扮饰传统也被百戏继承。西汉时宫廷里面担任百戏演出的乐工里有一类被称作“象人”，他们的职责就是装扮各类假形。《汉书·礼仪志》说，宫廷乐府机构里设“常从象人四人”，“秦倡象人员三人”，孟康对之加注说：“象人，若今戏虾鱼狮子者也。”韦昭注曰：“著假面者也。”戴假面具，装扮虾鱼狮子一类的假形表演，在汉代画像石里有着生动的表现：山东沂南汉墓百戏画像石里一只凤鸟，上身鸟首彩羽，下面



图 14　山东沂南北寨村东汉墓石刻凤形装扮图

却露出一个人的下身，束裙穿裤着鞋，历历在目。另一只巨鱼，鱼身上部露出二人上身，各戴平巾帽，着交领大袖衣，右手执鼗鼓。江苏省铜山县洪楼村出土汉代百戏画像石中，刻一鱼形下出四条兽腿，应该是戏鱼形象的变形。结合沂南、铜山二图，可以知道汉代戏鱼即如后世之划旱船、跑毛驴、骑竹马一类舞蹈。

三、角抵戏的戏剧性展开

百戏中假形扮饰舞蹈这部分内容，把吉兽祥禽、仙女神人统统拉在一起，共同表现一个五彩缤纷、飘忽迷离的神话境界，增添了百戏演出的神秘色彩和戏剧性。张衡《西京赋》描写西安平乐观前的一场盛大的广场百戏演出曰：

大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被，攒珍宝之玩好，纷瑰丽以侈靡，临迥望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦，冲狭燕濯，胸突铦锋，跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴：白虎鼓瑟，苍龙吹篪；女娥坐而长歌，声清畅而蜲蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襳襹。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏，复陆重阁，转石成雷，礔砺激而增响，磅礚象乎天威。巨兽百寻，是为曼延，神山崔巍，欻从背见，熊虎升而拏攫，猨狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踆踆，白象行孕，垂鼻辚囷。海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹。含利颬颬，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇，奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥，画地成川，流渭通泾。东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救，挟邪作蛊，于是不售。尔乃建戏车，树修旃，侲僮程材，上下翩翻，突倒投而跟挂，譬陨绝而复联。百马同辔，骋足并驰，橦末之伎，态不可弥，弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。

表演的内容极其丰富，几乎包罗万象。有杂技，有幻术，有歌舞，有戏剧，扮饰艳丽，变化无穷，同时伴以奇幻莫侧的音响和场景效果，使表演达到了震慑人心的强烈效果。对于其中的人物扮演部分，三国薛综注曰："仙倡，伪作假形，谓如神也。罴豹熊虎，皆为假头也。洪涯，三皇时伎人，倡家托作之，衣毛羽之衣。襳襹，衣毛形也。"唐人李善注曰："女娥，娥皇女英也。"洪涯是传说中三皇时候的伎人，娥皇女英则是舜的两个妃子，这是集中了神话传说里众多的仙人神兽而进行的一场场面阔大的扮饰表演，这些神人仙兽多有各自的故事，或许表演中也会有一定程度的展现。汉代壁画、画像石、画像砖里保存了大量扮兽拟形表演的形象，典型者如山东省沂南县北寨村东汉墓百戏画像石，其内容大概都与上述相类。

四、《东海黄公》

张衡《西京赋》中还简略地描写了一个带有巫术性质的角斗故事《东海黄公》，只是用语太过吝啬，述而不详。幸运的是，葛洪《西京杂记》里恰恰讲到了这个故事的本事来源，有助于我们对于这个戏的内容理解，引在这里：

> 有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。

原来这是一个古代方士以术厌兽遭致失败的故事，被陕西民间敷衍成小戏，又被汉朝宫廷吸收进来，它之所以成为角抵戏表演之

一种，大概正由于其中人兽相斗的格式吧？

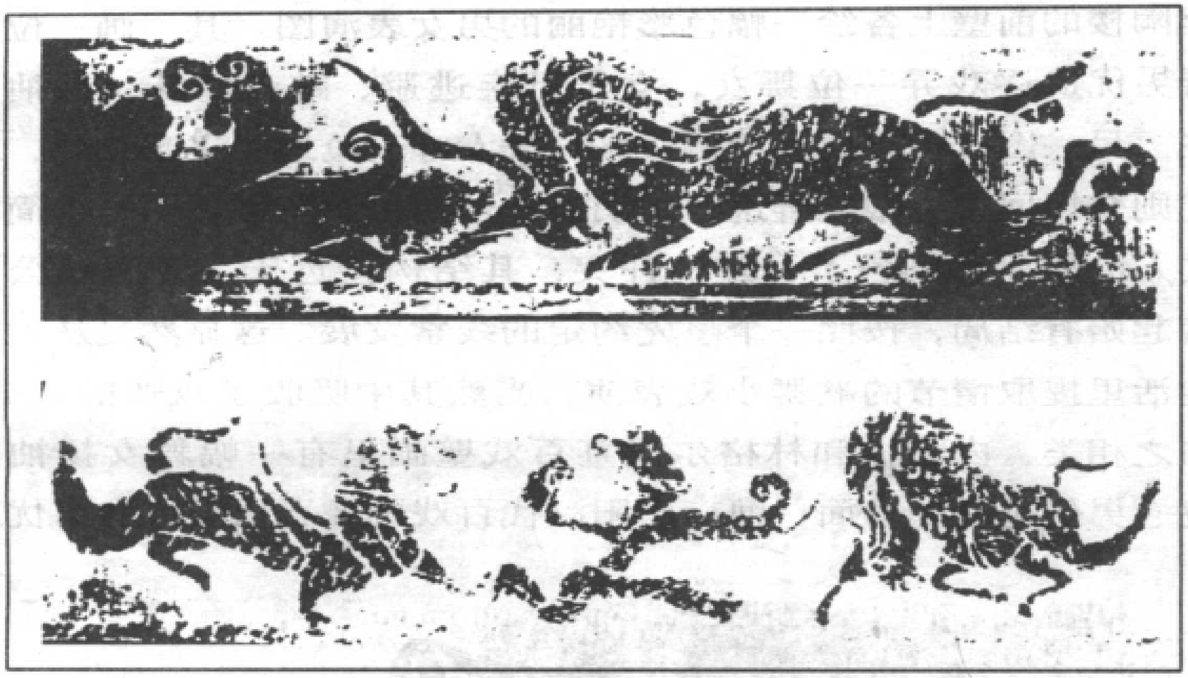


图 15　河南南阳汉代人兽相斗画像石

《东海黄公》具备了完整的故事情节：从黄公能念咒制服老虎起始，以黄公年老酗酒法术失灵而为虎所杀结束，有两个演员按照预定的情节发展进行表演，其中如果有对话一定是代言体。从而，它的演出已经满足了戏剧最基本的要求：情节、演员、观众，成为中国戏剧史上首次见于记录的一场完整的初级戏剧表演。它的形式已经不再为仪式所局限，演出动机纯粹为了观众的审美娱乐，情节具备了一定的矛盾冲突，具有对立的双方，发展脉络呈现出一定的节奏性，这些都表明，汉代优戏已经开始从百戏杂耍表演里超越出来，呈现出新鲜的风貌。

五、歌舞小戏

《东海黄公》不是当时仅见的完整戏剧表演，汉代角抵百戏中有一类歌舞小戏，都展示了类似的戏剧情节，虽然缺乏文献记载，但在出土文物里时常见到其形象。最具特点的是河南省荥阳

县河王水库东汉墓出土两座陶楼上的彩画。二楼形制一致，在两座陶楼的前壁上各绘一幅色彩艳丽的男女表演图。其一画一位裸脊男优追逐戏弄一位舞女，女子迅疾逃避、踏盘腾跃、长袖翻飞。另一图，两人位置颠倒过来，舞女呼天抢地、飞身相扑，男优则仓惶回顾、踉跄奔逃。很明显，这两幅图景展现了一个简单的人世故事，具备了一定的冲突，其结构接近于《东海黄公》，有起始有结局，按照一个事先约定的线索发展。这显然是从世俗生活里提取情节的歌舞小戏表演，当然其中吸收了盘舞的成分。与之相类，内蒙古和林格尔汉墓百戏壁画里有一幅舞女扬袖奔逐、男优逃避的场面，河南南阳汉代百戏画像石里有舞女男优对

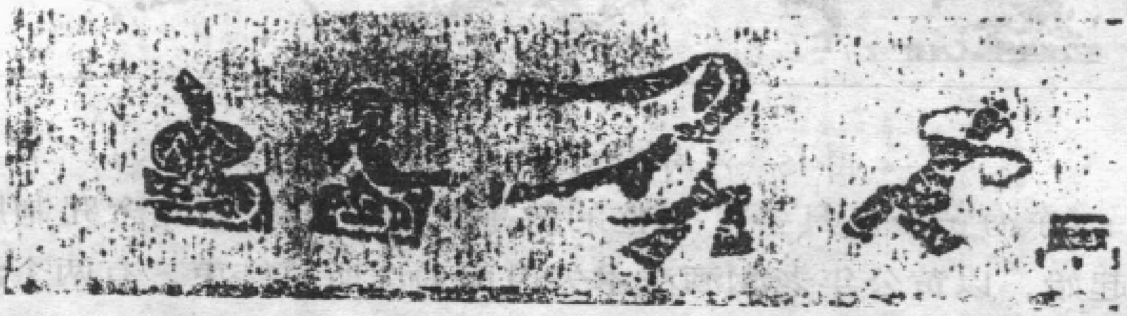


图 16　河南南阳汉代对舞画像石

舞的图景。这些表演都带有角抵戏的痕迹，但却在矛盾对立面的设置方面有所演进：变男子相斗或人兽相斗为男女对立，这就为表现内容向世俗化发展奠定了基础，同时又在表现手段上实现了歌舞与优戏的结合，开唐代《踏摇娘》、《苏中郎》一类歌舞小戏的滥觞，而成为宋以后成熟戏曲歌舞与滑稽念白表演综合运用的先祖。

这类歌舞小戏演出的是什么内容呢？今人在《宋书·乐志》和《乐府诗集》里可以找到一则汉代的《公莫舞》歌词，其内容为子别母出门谋生，形式为巾舞①，应该就是文物图像上所表现

① 参见杨公骥《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》，《中华文史论丛》1986年第1期。

的对象。大约当时有众多这类歌舞小戏存在，所以才能大量保存在文物形象中，可惜歌词大多失传，以致我们不能更详细地知道其演出情况。

第四节　优戏的演进

汉代以后，魏晋六朝一直到隋，历代朝廷都增加百戏表演的项目，使之在北齐时超过了百余种，真正成为名符其实的“百戏”。但其内容却日益增添了杂技色彩，从文献里也看不到其中戏剧表演的情况，大概统治者更为重视的是百戏场面惊世骇俗的效果，以求取一种宏大壮观声色心理的满足，戏剧就渐渐被杂耍淹没了。其中的优戏和歌舞戏尽管逐渐走向成熟，但要到唐代以后才重新抬头并取得大的进展。

一、历代增修百戏

东汉末群雄逐鹿，争霸割据，天下扰攘，百戏潜迹。至三国魏明帝曹叡时，三分势成，局势渐缓，于是魏帝开始仿照汉制而兴百戏：“岁首，建巨兽，鱼龙曼衍，弄马倒骑，备如汉西京之制。”① 以后六朝诸帝，纷纷增修百戏品类，元马端临《文献通考》卷一四七“散乐百戏”条载：

> 梁又设跳铃剑、掷倒、猕猴幢、青紫绿、缘高絙、变黄龙、弄龟等伎。陈氏因之。后魏道武天兴六年冬，诏太乐总章鼓吹，增修杂戏，造五兵角抵、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白武及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙人车、高絙百尺、长跷幢、跳丸，以备百戏。大飨设之于殿前。明元帝又增

① 《魏志·明帝纪》裴注引《魏略》。

> 修之，撰合大曲，更为钟鼓之节。北齐神武 平中山，有鱼龙烂漫、俳优侏儒、山车巨象、拔井种瓜、杀马剥驴等，奇怪异端，百 有余物，名为百戏。

至隋炀帝，集中全国散乐伎人，举行了百戏表演史上规模最为宏大的大检阅，演出仍以夸饰外国为目的。在八里长的“戏场”里，有三万人参加演出，每日从早演到晚，连演半月，可谓宴乐娱乐的登峰造极：

> 大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。初于芳华苑积翠池侧，帝帷宫女观之。有舍利先来，戏于场内，须臾跳跃，激水满衢，鼋鼍龟鳖，水人虫鱼，遍复于地。又有大鲸鱼，喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，耸踊而出，名曰黄龙变。又以绳系两柱，相去十丈，遣二倡女，对舞绳上，相逢切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮、石臼、大瓮器等，各于掌上而跳弄之。并二人戴竿，其上有舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外，建国 门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人 皆衣锦绣缯彩，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以花毦者，殆三万人……自是每年 以为常焉。①

至此，百戏表演达到了它历史上的鼎盛时期，但也从此开始走向下坡，以后随着唐代风习的转移，就逐渐被歌舞戏和优戏取代了

① 《隋书·音乐志》。

宴乐主角的地位。

二、优戏演进

但是，我们还可以去寻觅另外一条戏剧发展的路径，那就是帝王御驾前面一些宠优弄臣的活动，相对于夹杂在正式百戏里的表演来说，这类习常戏剧演出更加具备独立艺术的品格，也许更能对戏剧的发展做出贡献。

倡优表演的本质在最初并不是装扮故事，而是通过滑稽戏谑、诙谐机敏的言语措辞来制造笑料，东汉李尤《平乐观赋》所谓“侏儒、巨人，戏谑为偶”，《汉书·枚乘传》所谓“诙笑类俳倡，为赋诵，好嫚戏”，东汉张衡《论贡举疏》所谓“连偶俗语，



图 17　河南南阳汉代优戏画像石

有类俳优”。优人表演的技能之一是流利的念诵口才，魏王曹植就曾模仿优人“诵俳优小说数千言”[①]，这种捷才辨辞的能力可看作宋金杂剧里副净角色技能以及科诨表演的先声。

历代优人在君主面前因谐谑得宠的例子多不胜举，汉代如郭舍人，北齐如石董桶，唐代如黄幡绰等，司马迁作《史记》曾专门为这类人开列“滑稽列传”。但是恰由于优人诙谐滑稽的特性，他们符合喜剧演员的一切要求，因此以喜剧形式来娱人也就成为

① 《三国志·魏志·王粲传》裴松之注引《魏略》。

优人的专利。

六朝史籍里有关优戏表演的记载，值得注意的有如下两条：

一、《三国志·许慈传》说，刘备的两个博士官许慈和胡潜不和，每逢要论定掌故仪礼时，二人就彼此不服、互相攻讦，书籍也不相借，甚至有时动手殴斗，后来就被刘备的优人演以为戏了：

> 慈、潜并为博士……典掌旧文。值庶事草创，动多疑议，慈、潜相克伐，谤讟忿争，形于声色，书籍有无，不相通借，时寻楚挞，以相震揽……先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容，效其讼阋之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之。

文中所说"使倡家假为二子之容，效其讼阋之状"，是一次初具规模的戏剧演出，有规定情境和人物，有情节发展的约定性，只是它的故事并不完整，只能说是一个"小品"，表现了一段人生插曲而已。

二、《太平御览》卷五六九引《赵书》说，后赵的石勒统治时期，有一个参军周延犯了贪污罪，后来优人就以之为戏：

> 石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以入议，宥之。后每大会，使俳优著巾帻、黄绢单衣。优问："汝为何官，在我辈中？"曰："我本为馆陶令。"斗数单衣曰："政坐取是，故入汝辈中。"以为笑。

最初周延本人被列入优人丛中，充作被羞辱的对象，他还不是角色，后来由优人代替周延演出，真正的扮演就形成了。这个例子是唐代十分盛行的优戏种类——参军戏的起始，其时间是在东晋时期。仅从文献记载的字面上看，这个戏与刘备博士戏相比，情节性

反而稍弱，但或许以后的优人演出会把周延从做官贪污到入狱以及受优人辱弄的整个过程都表演出来，那就不可同日而语了。

总括这两个小戏演出的情形，都是以取笑某种社会现象或人物为题材，以引人发笑欢娱为目的，同时收到鉴戒的效果。这类以滑稽调笑和讽刺为旨归的戏剧演出，长期成为优戏表演的基本形式，当它的手法被以后的成熟戏剧吸收以后，就奠定了中国戏曲的基本喜剧格调，充分体现了中国艺术的乐感文化特色。

第五节　优人与社会生活

一、优人活动

优人出身微贱，身分低下，是受人戏弄调笑的对象，历来不为社会所重视。先秦优人的姓名，如果不是由于一些政治的原因偶然被历史载录下来，就很难为我们所看到了。今天知道的第一位优人——晋国的施，曾参与了晋献公的宠妃骊姬杀害太子申生而扶立自己儿子奚齐的阴谋，帮助她恫吓重臣里克。这是作为一件非常不光彩的事情被《国语·晋语》记录下来的，用以说明优人干政的危害。先秦另一位优人——齐国的施，则因为在鲁定公十年（前500年）齐鲁二君的颊谷之会上，受齐桓公指使为鲁定公表演歌舞时对之进行取笑，被鲁国宰相孔子加罪受戮，成为残酷政治斗争的牺牲品。这件事因为牵扯到著名历史事件，因而被诸多历史文献所载录，例如《春秋》公羊、谷梁二传，《史记》齐、鲁、孔子世家，《孔子家语》等书都记其事，优施则一下成了名人。《春秋谷梁传》文字为：

> 十年春……公会齐侯于颊谷……孔子相焉……齐人使优施舞于鲁君之幕下。孔子曰："笑君者罪当死。"使司马行法焉。手足异门而出。

司马迁著《史记》，辟出了一章《滑稽列传》，专门为优人立传，这是一个极其伟大的创举，后人才得以从中知道了汉代以前三位著名优人的姓名和部分事迹。一，优孟，楚国人，身长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。曾讽刺楚庄王的贱人贵马、薄待名相孙叔敖的后人。[1] 二，优旃，秦国人，侏儒，善为笑言，但合于大道。曾讽谏秦始皇的饮酒作乐而不顾卫兵淋雨、扩充围猎场侵占农田，讽刺秦二世的油漆长城。[2] 三，倡郭舍人，滑稽不穷，受汉武帝宠幸，发言陈词虽不合大道，但能让君王平息怒气。曾讽谏武帝的流放奶妈[3]。（《汉书·东方朔传》、《太平广记·东方朔传》还记载有两次郭舍人和东方朔斗智的事。）

司马迁由于同情名将李陵的遭遇而受了汉武帝的腐刑，他自认为已经被"倡优畜之"，为"主上所戏弄"[4]，他能注目于优伶事迹，应该说有惺惺惜惺惺之意。太史公笔法被后世历代效法，但是自司马迁之后，一直到北宋欧阳修写《五代史记·伶官传》，其间千余年，竟然再没有第二部史书敢于或肯于这样做。由于欧阳修的影响，接连出现了两部史书为优人作传，一是北宋末马令的《南唐书·谈谐传》，一是元代脱脱的《辽史·伶官传》，此后也就绝无来者——由此也足可以见出司马迁的独出流辈了。当然，司马迁完全以儒家正统史观支配自己的写作，他写优人传的本意实际上基于"六艺于治一也"的出发点，他所称赞于优人的，在于优人"善为言笑，然合于大道"，"谈言微中，亦可以解纷"，"常以谈笑讽谏……此知可以言时矣"[5]，还是以维护开明政治的

① 见第三章第一节引文。
② 参见《史记·滑稽列传》。
③ 参见《史记·滑稽列传》。
④ 司马迁《报任安书》，《汉书·司马迁传》引。
⑤ 《史记·滑稽列传》。

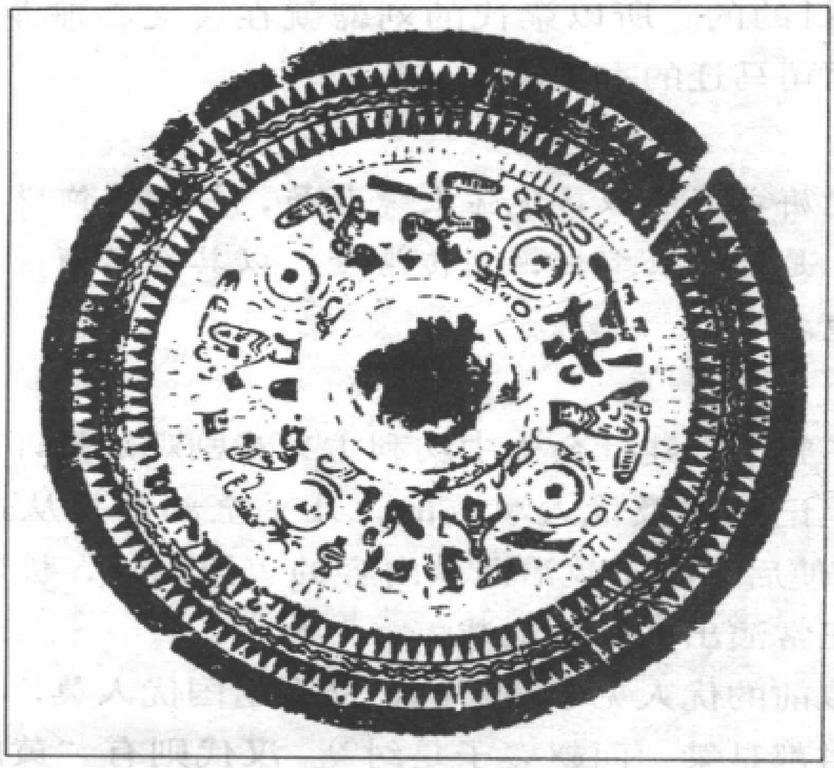


图 18　汉代百戏铜镜

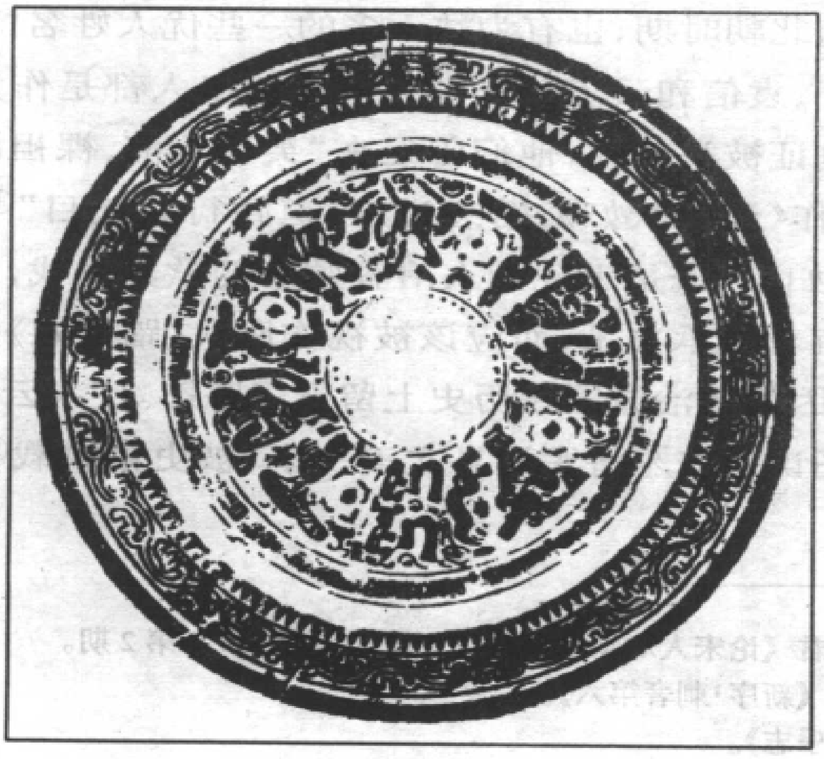


图 19　汉代蔡氏百戏铜镜

“大道”为目的的。所以梁代的刘勰就在《文心雕龙·谐隐第十五》里发明司马迁的本旨说：

> 优旃之讽漆城，优孟之谏葬马，并谲辞饰说，抑止昏暴。是以子长编史，列传滑稽，以其辞虽倾回，意归义正也。

这就奠定了整个封建社会史中功利主义戏剧观的批评基调，致使历来史书笔记凡涉及优人事迹的，几乎全部都是从这一角度立论[①]，也就使后人除了政治讽谏内容的表演以外，极难见到早期优人戏剧正常演出的场景记载。

汉代以前的优人见于载籍的，又有赵国优人莫，讥讽当时天下各国国君都是桀，而赵襄子是纣[②]。汉代则有“黄门名倡”丙强、景午等[③]。

魏晋南北朝时期，也有为数不多的一些优人姓名留下来。魏齐王时有郭怀、袁信和云午三人。郭怀、袁信二人都是作为魏齐王曹芳荒淫的例证被举名的，他们曾经在“芙蓉殿前，裸袒游戏”，又于广望观下“作《辽东妖妇》，嬉亵过度，道路行人掩目”[④]。他们表演的《辽东妖妇》大概是表现妇人冶容媚态的歌舞小戏，与汉代男女歌舞表演有着继承关系，而应该被视作唐代《踏摇娘》一类歌舞戏的滥觞，却因为政治原因在历史上留下了踪影。优人云午则因为参与曹芳企图谋杀安东将军司马文王一事，被史籍录载[⑤]。前秦时又

① 参见刘彦君《论宋人戏剧批评》，《文艺研究》1985年第2期。
② 参见刘向《新序·刺奢第六》。
③ 《汉书·礼乐志》。
④ 《三国志·魏志·三少帝纪》裴松之注引《魏略》。
⑤ 参见《三国志·魏书·齐王纪》注。

有伶人王洛因为劝止苻坚田猎而入载[1]。北齐高祖时有优人石董桶，滑稽诙谑，唐侯白撰写《启颜录》，收入他的事迹颇多，诸如猜谜、作诗、戏弄博士与高僧等，都是日常逗乐的例子。他的事迹见于正史则有一次，即在高祖面前剥去贪官尉景的衣服以讽刺他盘剥百姓[2]。

二、优人状况

俳倡优人实际上在当时社会上的从业者是很多的，远不止上述这些。例如秦始皇时造“关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟磬、帷帐、妇人、优倡……妇女倡优，数巨万人，钟鼓之乐，流漫无穷”[3]。这些关内外的倡优乐人在汉代成为乐户，例如汉惠帝葬安陵，曾经一次迁徙关东倡优乐人五千户以为陵邑。西汉宫廷乐府机构里有乐人八百二十九人，公元前6年汉哀帝罢乐府，减免四百四十一人，还保留了三百八十八人别属它官，这些人中定有许多俳优。各个封国也养有众多优人，例如昌邑王就常常“引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡”[4]。民间倡优则不计其数。

优人的来源多为各地破产农民，汉代集中在河北、河南一带。《史记·货殖列传》说：“中山地薄人众，犹有沙丘纣淫地余民，民俗懁急，仰机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌忼慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸冶，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚贵富，入后宫，遍诸侯……郑、卫俗与赵相类。”这些地方的无地可耕的农民，纷纷卖入公卿贵族之家而充当倡优，“出不远千里，不择老少者，奔富厚也”[5]，只是为了谋一条生存

① 参见《晋书·苻坚纪》。
② 参见《北齐书·尉景传》。
③ 刘向《说苑》卷二十。
④ 《汉书·霍光列传》。
⑤ 《史记·货殖列传》。

的路。优人中多有侏儒，由于风土和种属繁衍等原因，侏儒的产地往往集中，于是这些地方的官吏就有了升官之道，将其岁选入贡，以示讨好。曾有一条资料说汉代侏儒多出道州，《三教搜神大全·福神》曰："昔汉武帝爱道州短民，以为宫奴玩戏。其道州民生男选捡侏儒好者，每岁不下贡数百人。"

由于百戏演出类别繁多，优人往往都是多面手，常常是一人身兼多种伎艺，这从以下资料里可以看出来。葛洪《西京杂记》曰："京兆有古生者，学纵横、揣摩、弄矢、摇丸、樗蒲之术……京师至今俳戏，皆称古掾曹。"古生兼善诸种俳优之伎，奠定了优人多能的基础，因而得到后世优人的尊重和模仿，以之为师。还有一条资料也能说明问题，《魏志·王粲传》注引《魏略》说："（曹）植初得（邯郸）淳甚喜，延入坐，不先与谈，时天暑热，植因呼常从取水自澡迄，傅粉，遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言迄，谓淳曰：'邯郸生何如耶？'"邯郸淳是三国名士，博学多才，曹植为了结交他，就先表现了一下自己的优戏伎艺，他以一位贵公子的身分而能兼习数种表演伎艺，职业优人就更不用说了。

第四章　初级戏剧的大盛
——唐、五代优戏和歌舞戏

从六朝文化的倾仄崎岖、山回路转中跋涉出来，眼前忽然亮出的是一望无际的辽阔平川，地广天高，展现出博大、雄浑、旷远、深沉的盛唐气象。到处充满了艺术的天籁，到处氤氲着创造的神思与灵感。戏剧，也就在这样的丰厚土壤中滋养。

尽管，由于中国文化特质所决定，成熟的戏曲形态的诞生还要留待下一个历史时段，但是，没有唐朝的丰润哺育，戏剧的步伐就会更加迟缓。

第一节　戏剧的温床——宫廷乐部机构

中国初级戏剧的发展与宫廷关系极其密切，这是由于初级戏剧还缺少商业生存条件，不得不依赖于宫廷的豢养。汉魏六朝是这样，唐代也是这样，甚至一直到宋代中期仍然是这样。因此，宫廷就在初级戏剧的生长过程中发挥着举足轻重的作用。唐代宫廷，特别是唐玄宗李隆基本人对于歌舞戏剧的爱好，使之采取了各种措施和步骤来促进其繁荣，为戏剧的生存和发展提供了丰裕的条件，这是唐代戏剧得以兴盛的前提。其最基本的措施就是对于宫廷乐部机构的建设与充实。

一、唐初宫廷乐部机构

唐初宫廷乐部机构主要继承隋朝散乐而来，而隋朝散乐曾经在隋炀帝的经营下得到了极高的发展。隋炀帝任用太常少卿裴蕴，下令将南北朝各国的乐人子弟都征集到京，编为乐户，同时又将从百姓到六品官员中擅长音乐和优戏表演的人，统统划归宫廷乐部机构太常寺掌管，并对每一门表演艺术都设置博士子弟来学习和传承。这样，隋朝宫廷乐人数量激增，达到了三万多人[①]。这是一个庞大的队伍，后来基本上为唐代所接收。唐朝立国后，仍然不停地从民间搜罗散乐伎艺人，送入宫廷乐部机构，因而到了武则天时，李峤曾上书劝止其事，说是"太常乐户已多，复求访散乐，独持大鼓者已二万员。愿量留之，余勒还籍。"[②]

唐朝历代帝王对于散乐百戏大多情有独钟，例如高祖李渊时，曾经由太常寺出面向百姓借用裙襦五百套，用于在玄武门表演百戏，遭到孙伏伽的反对[③]。高宗李治曾于上元元年（674年）观酺，把宫廷太常乐和京城四县乐分为东西两棚进行比赛，并让两个儿子雍王和周王各领一棚，角逐争胜。[④]

太常寺是政府机构中设置的主管宫廷礼乐仪式的一级部门，其主要任务在于主持国家的祭仪大典一类正规活动，这从它的组织结构就可以看出，太常寺下设八署：一，郊社；二，太庙；三，诸陵；四，太乐；五，鼓吹；六，太医；七，太卜；八，廪牺[⑤]。虽然它也兼管平日的宴飨演出，但皇帝要想让它来满足自己的日常乐舞娱乐却受到很大的限制。唐高祖李渊时宫廷里还设

---

① 参见《隋书·裴蕴传》。

② 《新唐书·李峤传》。

③ 参见《唐会要》卷三十四。

④ 参见《旧唐书·郝处俊传》。

⑤ 参见《旧唐书·职官志》。

有教坊的机构，但掌管雅乐，不包括散乐百戏，其娱乐功能不足[①]。于是，到了唐玄宗时，开始改造教坊，并在太常寺另外设置专门供皇帝个人使用的乐舞俳优机构。

二、教坊与梨园

唐玄宗李隆基在即位以前，有自己的蕃邸散乐一部，他于景定四年（711 年）平定韦党还借助了这些乐人的力量[②]。登基之后，他仍然保留了这部散乐，并对之爱护倍加，而鄙视太常乐人。他曾让宁王带领这些散乐乐人与太常寺乐人进行杂技比赛，看到太常乐人自负伎艺，心里不高兴，就暗中命令五六十位宦官，各在袖内藏铁马鞭、骨朵等击打之物，立身太常乐人身后，当他们为自己人表演而欢呼鼓噪时，抽出乱打，使太常乐人遭致失败。第二天，唐玄宗就以太常乐为礼仪机构、不适合表演散乐百戏为由，下令设置左右教坊，而把自己的散乐乐人统统隶入[③]。从此以后，教坊就成为唐代戏剧发展的栖身之地。

教坊共五部，分为内教坊和外教坊。内教坊一部，置于禁中蓬莱宫侧[④]。外教坊四部，分置东西两京，西京长安右教坊在光宅坊，左教坊在仁政坊，东京洛阳右教坊在明义坊南，左教坊在明义坊北。内教坊又分两院：宜春院、云韶院。前者身分高贵，伎艺也高超，身配鱼袋，常在帝王跟前出现，称为“内人”。后者身分较低，伎艺也较差，常作为前者的替补。外教坊在伎艺上

① 参见《旧唐书·职官志》。

② 参见《全唐文》卷三九六崔令钦《教坊记序》。

③ 参见《全唐文》卷三九六崔令钦《教坛记序》。

④ 《新唐书·礼乐志十二》：“置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。”

也有分工，例如长安右教坊善歌，左教坊善舞[1]。教坊表演的内容主要是歌舞戏和优戏，所谓“新声、散乐、倡优之伎”[2]。例如《旧唐书·音乐志》说：“歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟礧子》等戏，玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”唐玄宗另外还选拣太常寺坐部伎子弟三百人，亲自教其“丝竹之戏”，安置在禁苑的梨园旁边，称为“梨园弟子”[3]。又设宫女数百，置于宜春北院，也称梨园弟子[4]。后世称戏曲艺人为梨园弟子，就是从这里来的。在唐玄宗的经营下，宫廷宴乐机构成为一个庞大的组织，《新唐书·礼乐志十二》说：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上总号，音声人至数万人。”有皇上的爱好与支持，有完备的组织结构，由六朝继承而来的散乐百戏，就逐渐发展出更具戏剧性的优戏和歌舞戏来。

三、地方与民间的演出活动

上有所好，下亦从之。宫廷之外，唐代州、县等地方政府以及军旅之中都设置乐部机构，于大飨、大酺时都演出歌舞优戏。例如南唐刘崇远《金华子杂编》卷下说：“淮南，巨镇之最，人物富庶，凡百制作率精巧，乐部俳优，尤有机捷者。”又如唐玄宗曾在东都洛阳五凤楼举行大酺，下令让三百里以内的地方政府都派出自己的代表团来参加表演。当时传说玄宗将亲自为之判定

① ［唐］崔令钦《教坊记》曰：“西京右教坊在光宅坊，左教坊在仁政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京两教坊俱在明义坊，而右在南左在北也。……妓女入宜春院，谓之‘内人’，亦曰‘前头人’，常在上前头也……楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。云韶谓之‘宫人’，盖贱隶也。非直美恶殊貌，居然易辨明：内人带鱼，宫人则否。”

② 《新唐书·礼乐志十二》。

③ 《旧唐书·音乐志》。

④ 参见《新唐书·礼乐志十二》。

胜负，优胜者有赏赐。于是河内太守就带来了一个数百人的优伎队伍，身穿锦绣服装，希望能够争胜①。军中同样爱好俳优歌舞，如《新唐书·刘瑑传》说宣武军节度使曾“大飨，杂进优伶”，遭到刘瑑的斥责，说是优戏不应成为军中乐。五代孙光宪《北梦琐言》卷一〇也记载：“汴帅开宴，俳优戏医病人以讥之。”《唐会要》卷三十四解释说，地方与军队中设置乐部机构的作用是为了接待宾客：“诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱。岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。”这些乐部里的乐人因为拥有专门伎艺，受到重视。文宗大和二年（829 年）南诏掠四川东部和西部，据报，“共掠九千人。成都郭下成都、华阳两县只有八十人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫二人，医眼太秦僧一人，余并是寻常百姓，并非工巧”②。“子女锦锦”和“杂剧丈夫”就是地方官府里的乐人，因为被南诏掠去，因而地方官员将其名字上报。

唐代民间亦有优戏演出的记载。五代范资《玉堂闲话》说，唐营丘有豪民姓陈，“藏镪巨万……每年五月，值生辰，颇有破费。召僧道，启斋筵，伶伦百戏毕备。斋罢，伶伦赠钱数万。”这类在人家节庆宴会上举行的优伶演出，具备完全的商业性，是优戏得以在民间立足的基础形式。唐代民间有着戏班在各地流动演出的实例，唐代段成式《酉阳杂俎》续三载：昭宗时，成都贴衙俳儿千满川、白迦、叶珪、张美、张翱五人为伙进行演出，一日“监军院宴，满川等为戏，以求衣粮”。所谓“贴衙俳儿”，应该就是指经常在官府中演出的民间戏班。唐范摅《云溪友议》卷下“艳阳词”条记载了一个以家庭为单位的“陆参军”戏班的流动表演，更能说明问题（详见下）。唐代官僚为了自娱，还开始

① 参见《新唐书·元德秀传》。

② ［唐］李德裕《李文饶文集》卷十二《第二状奉宣令更商量奏来者》。

了自备优戏班子的尝试，详见下引唐无名氏《玉泉子真录》。民间优戏表演与宫廷和府、县、军旅相呼应，共同构成了唐代戏剧适宜的生存空间与环境。

尽管安史乱后，宫廷乐部机构遭到破坏，许多宫廷艺人流入民间①，以后社会动荡逐渐加剧，宫廷戏剧不复以往之盛②，但艺术由集中转为分散，也就意味着由高寡转为普及，环境形势促使戏剧的发展从中心膨胀式改为多点萌发式，五代时期的割据文化以及戏剧多发状况就产生了。

第二节　优戏大成

唐代优戏发展到了一个新的水平，演出经常，记载众多，从宫廷到州府以至民间都有其身影。由于表演内容已经趋向于社会类型化，当时人开始为之分类。有按所表现人物的社会阶层和职业等进行区分的，如《乐府杂录》“俳优”条分俳优戏为“弄参军”、“弄假妇人”、“弄婆罗门”等；有按剧目所隶属乐部分的，如宋人陈旸《乐书》卷一八八“胡部·杂乐”引《乐府杂录》说：

---

① ［唐］段安节《乐府杂录·序》曰：“洎从离乱，礼寺隳颓，簨虡既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡，乐府歌章，咸皆丧坠。”《新唐书·礼乐十二》曰：“……巨盗起，陷两京，自此天下用兵不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其余声遗曲传人间，闻者为之悲凉感动。”

② 安史乱后，宫廷乐部几经裁员，如《唐会要》卷三十四曰：“大历十四年五月，诏罢梨园伶使及冗食三百余人，留者隶太常。”后来的规模都不再能够与开元、天宝年间相比，例如《新唐书·礼乐十二》曰：“大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。”较之以前的“数万人”，相去甚远。

"唐胡部，乐有……戏有参军、婆罗门。"①如果按照表现内容将唐代优戏集中归纳，可以看到，至少有七种类型的优戏名称可以提出。

一、弄参军

弄参军就是表演以当时卑微官职"参军"为内容的戏。唐代宫廷里历朝都有一批擅长表演参军戏的优人。段安节《乐府杂录》说：

> 开元中，黄幡绰、张野狐弄参军……开元中有李仙鹤擅此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。是以陆鸿渐撰词云"韶州参军"，盖由此也。武宗朝有曹叔度、刘泉水，咸淡最妙。咸通以来，即有范传康、上官唐卿、吕敬迁等三人。

这一条资料记载了玄宗开元年间（713～741年）至懿宗咸通年间（860～873年）弄参军戏的三代八位著名优人姓名。段安节是晚唐人，他写《乐府杂录》的时间大约在乾宁元年（894年）以后②，也就是说离唐亡不到十二年。他所记的开元中三个演员，可能有资料的根据。李仙鹤竟然因为参军戏演得好，得到玄宗封

① ［宋］陈旸《乐书》卷一八八"胡部杂乐"里"唐胡部：乐有琵琶、五弦、筝、筚篥、笛、拍板。合诸乐，击小铜钹子，合曲后，立歌唱。戏有参军、婆罗门。【凉州】曲，此曲本在正宫调，有大遍者"一节文字，据任二北先生核校，认为系引自唐段安节《乐府杂录》，由于版本流传错讹，造成今本《乐府杂录》里文字不同（见《唐戏弄》，上海古籍出版社1984年版，上册第198～199页），很有见地。今取其说。

② 参见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1980年版，第1辑《乐府杂录》提要。

赠的真正参军品官的奉禄，可见当时参军戏的盛行和受欢迎。武宗在位六年，其时距唐亡有六十年左右，所以当时的两个演员曹叔度、刘泉水应该是段安节的上辈，他们的表演“咸淡最妙”，达到了较高的美学境界，声名斐藻，大概段氏久有耳闻。咸通以来，也就是段氏著述前二三十年的事，所记的三位演员可能是他亲眼所见。段安节的这一段记载，为我们勾勒出了宫廷参军戏演出由盛唐至晚唐的粗略痕迹，据此可以知道，参军戏终唐之世一直在盛行。

二、弄假官（假吏）

弄假官即表演以官吏生活为内容的戏。唐人赵璘《因话录》称肃宗时“女优有弄假官戏”。《全唐文》卷四三三《陆文学自传》说陆羽“以身为伶正，弄木人、假吏、藏珠之戏”，其中的“假吏”也是此类戏。弄假官戏早在蜀汉已经有了记载，前引刘备两个博士相争的戏剧就是例子。唐初也有类似演出，《太平广记》卷二五〇引唐韦□《两京新记》说：

> 尚书郎，自两汉以后，妙选其人，唐武德、贞观以来，尤重其职。吏、兵部为前行，最为要剧，自后行改入，皆为美选。考功员外专掌试贡举人，员外郎之最望者。司门、都管、屯田、虞水、膳部主客，皆在后行，闲简无事。时人语曰：“司门、水部，入省不数。”角抵之戏有假作吏部令史与水部令史相逢，忽然俱倒，良久起云：“冷热相激，遂成此疾。”

这自然不是角抵戏，而是假官戏，称之为角抵戏只是沿袭前人习惯。其中所表现的内容，已经不是对于某一位官僚进行讽刺，而是嘲弄一种吏制现象了。

弄假官和弄参军既然都以官吏生活为模仿对象，两者之间有什么区别呢？区别在于：参军的主角为参军，假官戏的主角则是除了参军以外的一切其他假官。实际上参军戏原应属于假官戏的一种，因为唐代扮演假官戏常常爱扮作参军①，于是参军戏就独立出来了。但有时扮演的假官因有具体对象或者其他原因，不能由参军来代替，所以假官戏仍然存在。前引假官戏的几则演出实例都可以证明这一点。假官戏中又可以有参军出场，《因话录》所说"参军桩"即是：阿不思妻"是日遂为假官之长，所谓桩者"。"桩者"系指"假官之长"而言，所以"参军桩"实际上就是参军。由此可以知道参军戏与假官戏原本并不分家。

三、弄孔子

弄孔子就是演出与孔子有关的戏，其中孔子要上场。《旧唐书·文宗纪》载：

> 太和六年二月己丑，寒食节，上宴群臣于麟德殿。是日，杂戏人弄孔子。帝曰："孔子，古今之师，安得侮渎！"亟命驱出。

这是唐代弄孔子的记载。由于文人痛恶优人戏弄孔子侮渎先师，所以史不具载此类戏的内容，使我们今天无从知道演出的详细情

---

① 唐代假官戏主要扮演参军的原因，首先是因为参军官品较低（六至九品），将其放在戏中由身分卑贱的优人来扮演，一般不会触犯贵胄之忌。其次唐代参军系不定职，［唐］沈亚之《河中府参军厅记》曰："国初设官无高卑，皆以职授任，不职而居任者，独参军焉。"因此，扮演参军可以不被人疑为特指某官，免去许多不必要的麻烦。由于扮演参军有这种方便，所以优人在弄假官时，除了特意要揭明身分的以外，一般都由参军充当了。参见廖奔《参军戏论辨》、《戏剧》（中央戏剧学院学报）1989 年第 1 期。

况了。但唐懿宗时优人李可及曾经一并戏谑儒、释、道三教祖师，也可以看作是弄孔子戏的变异，因为其滑稽不穷，被唐人高择《群居解颐》记录下来（详见下）。只是此戏不专门以孔子为对象，因此只能引作参考。但是，宋代却屡屡有优戏弄孔子的记载，许多史籍还记有宋代宫廷宴会上多次禁罢这类戏并惩罚演员，甚至辽国也有“优人以文宣王为戏”的史实①，它们自然应该是唐戏的遗传。宋杂剧中以孔子为戏的具体记载，则有宋代洪迈《夷坚志》支乙四“看取别人家女婿”、“做出一场害人事”，岳珂《桯史》卷十三“钻遂改”，周密《齐东野语》卷十三“钻弥远”诸条可参看。

四、弄假妇人

弄假妇人就是男人装扮成妇人进行表演。《乐府杂录》“俳优”条说：

> 弄假妇人，大中以来有孙乾、刘璃瓶，近有郭外春、孙有熊。僖宗幸蜀时，戏中有刘真者，尤能，后乃随驾入京，籍于教坊。

列举了唐代后期从宣宗到僖宗几十年间五位因表演此类戏而著名的优人姓名。从中可以看到，晚唐时除了都城长安以外，四川也出现了精于此戏的名演员，说明其演出活动的普及。

弄假妇人始见于三国优人郭怀、袁信表演的“辽东妖妇”②，以后史载不绝，例如南齐东昏侯曾扮作“女儿子”③，北周宣帝

---

① 《宋史·孔道辅传》。

② 《三国志·魏书·三少帝纪》裴松之注引《魏略》。

③ 《南史·东昏侯纪》曰：“是夜，帝在含德殿，吹笙，歌，作女儿子。”

令市井少年衣妇人服而歌舞[1]，隋炀帝时男子为妇人服而进行歌舞表演的一次竟多至三万人[2]。唐高祖时亦曾借妇人裙襦五百余具，以充作散乐之服[3]。但是唐代弄假妇人的具体记载却未见。唐代崔令钦《教坊记》说“踏摇娘”的演出为“丈夫着妇人衣，徐步入场，行歌”，或者就属于这一类。而唐代无名氏《玉泉子真录》记载崔铉家僮的扮妻扮妾（详见下），也许就是弄假妇人的时事戏。到了宋杂剧中，周密《齐东野语》卷一〇有伶人扮作三婢演出“三十六髻”的记载，亦承唐而来。后世戏剧中净、丑角色可以扮作不庄重的女子，也可能就是始于唐代的弄假妇人。

五、弄婆罗门

弄婆罗门就是表演以僧侣生活为内容的戏。《乐府杂录》“俳优”条说：“弄婆罗（门），太和初有康迺、米禾稼、米万槌，近年有李伯魁、石瑶山也。”也举出文宗到僖宗的五位优人为例。五代孙光宪《北梦琐言》卷六所记载的唐昭宗光化年间（898～900年）优人穆刀绫在宫中表演的“念经行者”就是此类戏：

> 光化中，朱朴自《毛诗》博士登庸，恃其口辩，可以立致太平。由藩邸引导，闻于昭宗，遂有此拜。对敭之日，面陈时事数条，每言：“臣必为陛下致之。”洎操

---

① 《隋书·音乐志》曰：“周宣帝即位，而广召杂伎，增修百戏，鱼龙曼衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞，相随引入后庭，与宫人欢听。”

② 参见《隋书·音乐志》。又《隋书·柳彧传》曰：“臣闻：昔者明主训民治国，率履法度……道路不同，男女有别，防其邪僻，纳诸轨度。窃见京邑，爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戏朋游，鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形，以秽嫚为欢娱，用鄙亵为笑乐，内外共观，曾不相避。”

③ 参见《唐会要》卷三十四。

大柄，无所施展，自是恩泽日衰，中外沸腾。内宴日，俳优穆刀绫作念经行者，至御前朗讽曰："若是朱相，即是非相。"翌日，出官。

优人装扮成念经行者，表演内容一定是以和尚取笑的段子，只是由于记载目的的限制，文中没有具体描述，仅仅取了他的一句话。事实上，古代文人在笔记中偶尔涉及到优戏的情况，都是从另外的角度着眼的，常常是摘录其中的一句插科打诨言语，用以说明其政治讽刺意义，很少能够将表演过程反映出来，因此我们今天看到的材料，大多是类似上述的片断语录式记载，从中很难得出当时戏剧演出的整体印象。

宋金杂剧中继承了唐代弄婆罗门的传统，宋人周密《武林旧事》卷十所记南宋宫廷杂剧剧目"官本杂剧段数"里，有表现僧侣内容的两本《四僧梁州》和《和尚那石州》，元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五所记金元院本名目里有"和尚家门"一类，收有《秃丑生》、《窗下僧》、《坐化》、《唐三藏》四本僧侣戏，另外又有《喷水胡僧》一本，都是此类戏。①

除了以上五类优戏名目见于唐人载述以外，另外还有一些比较集中的内容题材，如果按照唐人做法，我们还可以再继续归纳一些，如弄神鬼、弄三教之类。下面即按此补充。

六、弄神鬼

唐代有着诸多以神鬼为内容的戏，且划归这一类。《资治通鉴》卷二一二记载，唐玄宗开元年间，

侍中宋璟疾负罪而妄诉不已者，悉付御史台治之。谓

① 参见任二北《唐戏弄·二辩体·弄婆罗门》，上海古籍出版社，1984年。

中丞李谨度曰："服不更诉者，出之。尚诉未已者，且系。"由是人多怨者。会天旱，优人作魃状，戏于上前。问魃何为出，对曰："奉相公处分。"又问何故，对曰："负罪者三百余人，相公悉以系狱抑之，故魃不得不出。"上心以为然。

魃为旱鬼，长二三尺，祖身而目在头顶，见《神异经》。优人"作魃状"，必然是照此装扮，也就是装神弄鬼。又宋人郑文宝《江表志》记载五代梁末帝时事说：

魏王知训为宣州帅，苛暴敛下，百姓苦之。因入觐，侍宴，伶人戏作绿衣大面胡人，若鬼神状者。傍一人问曰："何为者？"绿衣人对曰："我宣州土地神，王入觐，和地皮掠来，因至于此。"

宣州土地神也是扮作奇异相貌，身穿绿衣，脸带面具为胡人状，以示与常人有别。装神鬼如果不带面具，则脸上要涂墨，《太平广记》卷四九六引温庭筠《乾𦠆子》曰："一参军曰：'……吾能于使君厅前，墨涂其面，着衫子，作神舞一曲，慢趋而出。'"该参军欲装扮成神的样子来舞蹈一番，所以须用墨涂脸。

装神弄鬼始自先秦的巫觋祭祀活动，唐代进入戏剧，而表现世俗生活内容。影响到后世戏剧，则有宋官本杂剧里的《驴精六么》、《土地大明乐》、《钟馗爨》、《二郎神变二郎神》，金元院本里有《马明王》、《五鬼听琴》、《变二郎》、《错取鬼》等，宋代戏文里也有山神判官小鬼的戏穿插其中。

七、弄三教

又有一类以经义论难为内容的戏，应该归人这里。唐人高择

《群居解颐》记载唐懿宗时事说：

> 咸通中，优人李可及者，滑稽谐戏，独出流辈。虽不能托讽匡正，然智巧敏捷，亦不可多得。尝因延庆节，缁黄讲论毕，次及倡优为戏。可及乃儒服险巾，褒衣博带，摄齐以升崇座，自称"三教论衡"。其隅坐者问曰："既言博通三教，释迦如来是何人？"对曰："是妇人。"问者惊曰："何也？"对曰："《金刚经》云：'敷座而坐。'或非妇人，何烦夫坐，然后儿坐也？"上为之启齿。又问曰："太上老君何人也？"对曰："亦妇人也。"问者益不喻。乃曰："《道德经》云：'吾有大患，是吾有身。及吾无身，吾复何患？'倘非妇人，何患乎有身？"上大悦。又问："文宣王何人也？"对曰："妇人也。"问者曰："何以知之？"对曰："《论语》云：'沽之哉！沽之哉！吾待贾者也。'向非妇人，待嫁奚为？"上意极欢，宠锡甚厚。翌日，授环卫之员外郎。

这一场优戏表演，由李可及装扮成儒服大师，其他优人扮作讲台下的听众，彼此插科打诨，戏弄儒、释、道三教圣人，分别摘取《金刚经》、《道德经》、《论语》的语句来进行调笑。这种经义论难，最初见于北齐优人石董桶的事迹①，但石董桶是在大斋日、道场或者儒生会讲时，直接与法师、博士等进行辩驳相难，逗趣调笑，并非演戏，而这里则是由优人装扮成讲论法师。到了宋杂剧中又有发展，《夷坚志》支乙四所载"百姓受无量苦"一则表演，就是由数名演员分别扮为儒、释、道者，"各称颂其教"。又宋官本杂剧中有《门子打三教》、《双三教》、《三教闹著棋》、《打

---

① 参见敦煌卷子《启颜录·论难》。

三教庵宇》、《满皇州打三教》、《三教安公子》、《普天乐打三教》、《领三教》，金元院本中有《集贤宾打三教》、《三教》等，可见以“三教”为内容的戏很多。

八、弄痴大

唐代无名氏《朝野佥载·补集六》曰：

> 敬宗时，高崔巍善弄痴大。帝令给使捺头向水下，良久出之。帝问，曰：“见屈原，云：‘我逢楚怀王无道，乃沉汨罗水。汝逢圣明主，何为来？’”帝大笑，赐物百端。

“弄痴大”即装呆弄傻，原本属于俳优惯伎，北魏时已经见到演出记载，《魏书·前废帝广陵王纪》曰：“夏四月癸卯，幸华林都亭，燕射，班锡有差。太乐奏伎，有倡优为愚痴者。帝以非雅戏，诏罢之。”“倡优为愚痴者”，就是优人装扮成呆傻人表演逗乐。《北史·皇甫玉传》也有记载：“文宣即位，试玉相术。故以帛巾抹其眼，使历摸诸人。至文宣，曰：‘此最大达官。’至任城王，曰：‘当至宰相。’至石动桶，曰：‘此弄痴人。’”弄痴大在唐代表演诸种社会人等的戏剧里自然应该占据一席地位。

“痴大”在五代转称“木大”，五代陶谷《清异录》“作用门”载：“长沙狱掾任兴祖，拥驺吏出行。有卖药道人，行吟《无事歌》：‘呵呵亦呵呵！哀哀亦呵呵！不似荷叶参军子，人人与个拜，顷木大作厅上假阎罗。’”这里用俳优作伎中的“木大”来讽刺任某的喝道装威。北宋木大也是杂剧里的人物，黄庭坚【鼓笛令】有句：“副靖传语木大，鼓儿里且打一和。”① 木大是与副净

① 唐圭璋编《全宋词》，中华书局1965年版，第一册第408页。

配合演出并“打和”的角色。金元院本里有《呆木大》的剧目，另外又有《呆太守》、《呆秀才》、《呆大郎》的剧目，都是其遗裔。

九、余说

上述唐戏都属于优戏，或称“杂戏”，意思是优人扮作各色人等来进行表演。这些不同种类优戏的影响在宋金杂剧中都可以找到痕迹。当时优人扮戏，并没有形成分工专门化的演出，需要扮演哪类戏，只是根据内容需要而决定。黄幡绰是名优，一定会弄许多类戏（即扮演多种类型的人物），惟独扮演参军戏更加拿手而已。陆鸿渐为伶正，可以同时兼“弄木人、假吏、藏珠之戏”。下面将要说到的崔铉命乐工集其家僮“教以诸戏”，“诸戏”应该是指各类杂戏。刘采春等人“善弄陆参军”，玩其语义，也并不排除她能兼演其他种类戏，只是以演陆参军戏更为拿手罢了。

唐代优戏的戏剧化程度则可以从下引资料里归纳出来。唐代无名氏《玉泉子真录》说：

> 崔公铉之在淮南，尝俾乐工集其家僮，教以诸戏。一日，其乐工告以成就，且请试焉。铉命阅于堂下，与妻李坐观之。僮以李氏妒忌，即以数僮衣妇人衣，曰妻曰妾，列于旁侧。一僮则执简束带，旋辟唯诺其间。张乐命酒，不能无属意者，李氏未之悟也。久之，戏愈甚，悉类李氏平时所尝为。李氏虽少悟，以其戏偶合，私谓不敢而然，且观之。僮志在发悟，愈益戏之。李果怒，骂之曰：“奴敢无礼！吾何尝至此？”僮指之，且出曰：“咄！咄！赤眼而作白眼，讳乎？”铉大笑，几至绝倒。

这个戏表现的已经是官吏家庭里的日常生活，虽然内容为宣扬女德，不足取，但它的表演形式却极其值得注意！上场人物已有数个：妻、妾、扮官者，应该各有扮饰，而戏里模仿李氏日常举止所为，各优人间必定互有科白。很明显，它的表演接近于今天的戏剧小品，在场景中展现了一个完整的生活片段，这大概可以视作唐代优戏共同的特征。

此外，由这段记载，还可以看到两个情况：一，其时官僚贵族家庭中已经开始拥有戏剧家班（虽然此例中仅仅由僮仆充任），有专门的乐工进行教练。二，李氏“以其戏偶合”自己平日所为，久不敢怒，可见当时已有非即兴式的日常生活小戏盛行，李氏因为经常观看，已经习惯。这表明了唐代优戏演出在民间的普及。

第三节　歌舞戏盛貌

唐代歌舞戏极其兴盛，其著名的如《乐府杂录》“鼓架部”开列的《代面》、《钵头》、《苏中郎》、《踏摇娘》等，以及见于其他记载的《樊哙排君难》、《苏莫遮》、《秦王破阵乐》等，都具备了初步的情节结构和载歌载舞的特征，这为它以后与优戏结合形成戏曲奠定了基础。《乐府杂录》是这样说的：

> 鼓架部：乐有笛、拍板、答鼓——即腰鼓也、两丈鼓。戏有“代面”……“钵头”……“苏中郎”……“踏摇娘”、“羊头浑脱”、“九头狮子”、“弄白马益钱”……以及寻橦、跳丸、吐火、吞刀、旋盘、斤斗，悉属此部。

从这些歌舞戏大多与百戏杂技相掺和，共同隶属于鼓架部来看，

唐人是把它们视为优戏之属的，因此它们的演员也通常由优人充任。下面举重要者进行具体分述。

一、《大面》(《兰陵王》)

《大面》是一种戴面具的戏，多种史籍都提到了它的本事。《乐府杂录》叙述它的源起曰：“始自北齐神武弟，有胆勇，善战斗，以其颜貌无威，每入阵即着面具，后乃百战百胜。戏者衣紫，腰金，执鞭也。”崔令钦《教坊记》的说法与之近似，可以参考：“《大面》出北齐。兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因为此戏。”两书都说这种面具舞来源于实战，出自北齐兰陵王的临阵戴木面具以吓敌。《北齐书·兰陵武王孝瓘传》里讲到这个戏的由来，介绍得更为详细：



图 20　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《兰陵王》

突厥入晋阳，长恭尽力击之。芒山之败，长恭为中军，率五百骑入周军，遂至金墉之下，被围甚急，城上人弗识，长恭免胄示之面，乃下弩手救之，于是大捷。武士共歌谣之，为《兰陵王入阵曲》是也。

大概这个歌舞戏最初创作出来是为了歌颂兰陵王攻战勇迹的，它的名字就是《兰陵王入阵曲》。杜佑《通典》卷一四六所说前半与之类似，后半则说“齐人壮之，为此舞，以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”更明确解释了这一点。从资料里还可以看到，在演出中表演者身穿紫色衣服，腰里束着金带，手里拿着铁鞭道具。

从这些史料里可以归纳出以下认识：《大面》戏表演兰陵王戴面具突阵征战的故事，从北齐军士创作的歌谣或齐人编演的舞蹈发展而来，其表演带有格斗的成分，犹有汉代角抵戏的遗痕。由于其来源的缘故，《大面》又被直接称作《兰陵王》①，如《全唐文》卷二七九郑万钧《代国长公主碑》记载，武则天时“岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》。”皇室儿童也会模仿表演《兰陵王》戏，反映了它深入人心的程度。

《兰陵王》戏在中国已经失传，但却在东瀛日本的宫廷乐舞中长期保留了下来。今天还可以看到与之有关的面具文物计六十四件，最早的一件有1211年铭文（其时为南宋嘉定四年）。面具表情都作狰狞状，下巴悬吊，头顶有雕刻的翼龙盘踞②。另外，

① 任二北先生认为“大面”是类名，“兰陵王”是舞名，“大面”类里还应该有其他和《兰陵王》并列的舞名（见《唐戏弄》第二章·六·大面和第三章·五·兰陵王，上海古籍出版社1984年版）。但唐代文献在列举歌舞戏名时，一概只列“大面”而不列“兰陵王”，而追溯《大面》起源时却都直引北齐兰陵王故事（见［唐］杜佑《通典》、［唐］崔令钦《教坊记》、［唐］段安节《乐府杂录》、《旧唐书·音乐志》等），可以见出唐人视点。另外，可以划归“大面”统辖的其他歌舞戏也找不到一个。任氏猜测可能不确。［唐］刘悚《隋唐嘉话》卷下的记载直接说明了北齐时的《兰陵王入阵曲》在唐代演变为《大面》：“高齐兰陵王长恭，白类美妇人，乃著假面以对敌，与周师战于金墉下，勇冠三军。齐人壮之，乃为舞，以效其指麾击刺之容，今《大（“大”字原误作“人”字）面》是。”

② 参见周华斌《兰陵王假面研究》，《中华戏曲》第15辑，山西古籍出版社1993年版。

日本古画《信息古乐图》中也绘有兰陵王舞图，署作“罗陵王”，该画据日本学者考证为12世纪物，相当于中国的南宋时期。画中兰陵王的舞姿婆娑，手持短棍（折扇？），已经远非战阵形象。

很明显，《兰陵王》被称作《大面》是因为其中有戴面具的舞容，而事实上《大面》这种面具舞的形式，和唐代其他一些很著名的歌舞戏如《钵头》、《浑脱》、《苏莫遮》等，最初都传自西域（详见下）。《兰陵王入阵曲》的表演大概借鉴了西域《大面》的形式，而由于其脍炙人口，遂取而代之，成为《大面》的代表性剧目。

二、《苏莫遮》

唐代慧琳《一切经音义·大乘理趣六波罗蜜多经》云：

> 《苏莫遮》，西戎胡语也，正云“飒磨遮”。此戏本出西龟兹国，至今犹有此曲。此国《浑脱》、《大面》、《拨头》之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状。或以泥水沾洒行人，或持羂索搭钩，捉人为戏。每年七月初，公行此戏，七日乃止。土俗相传，常以此法禳厌，驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。

这里说《苏莫遮》歌舞出自西域龟兹国，可能还不是它的初始源头，它最初的发源地大概是东罗马帝国。唐人张说《苏摩遮》诗中有句曰：“摩遮出自海西胡”。“海西”是古代中国人对于东罗马帝国区域的称谓，《后汉书·西域传》说：“大秦，一名黎鞬，以在海西，亦云海西国。”“大秦”即指东罗马帝国。

《苏莫遮》也是一种面具戏，表演者佩戴各种怪异面具。今日本所见《苏莫遮》古歌舞图像也是戴兽面（题作“苏莫者”），并有古面具遗存。《一切经音义·大乘理趣六波罗蜜多经》曰：“又如《苏莫遮》帽，覆人面首，令诸有情，见即戏弄。”似乎这

些面具又都类似头套，将人的脑袋全部罩住。另外，日本藏有一个新疆库车出土的唐代舍利盒，盒面即画有《苏莫遮》表演的场面。从图中可以看出，舞者八人，前后舞头、舞尾并戴兽形头套、身穿兽服，手持一杖引舞，中间六位舞者连臂扯巾而舞，每人各戴头套、面具，另外有一队乐师为之伴奏。



图 21　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《苏莫遮》

三、《秦王破阵乐》

日本传演的唐代歌舞中还有一个《秦王破阵乐》，它的原创是为歌颂秦王李世民的征战业绩，《旧唐书·音乐志》说："太宗为秦王时，征战四方，人间歌谣秦王破阵之曲。"这个歌舞最初的性质与兰陵王接近，也是对于军事领袖攻战业绩的歌颂与状摹，但是后来在宫廷中演变为雅乐节目，就增加了仪式性而减少了模拟表演。《秦王破阵乐》分为大型与小型两种，分别用一百二十人和四人表演，披甲执戈，其表演规则是"左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅贯，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以像战阵之形"，表演的方法是"凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象"，场面气氛是"发扬蹈厉，声韵慷慨"，"观者见其抑扬蹈厉，莫不扼腕踊跃，凛然震竦"，在宫廷宴会上演出时，"天子



图22 日本12世纪古画《信息古乐图》所绘
《秦王破阵乐》

避位，坐宴者皆兴”①。唐玄宗时甚至用几百个宫女从事演出②。

这一歌舞因为李世民的威名而远播异域，唐代高僧玄奘到印度考察佛教时也看到它的表演③。日本大阪市住吉大社藏有一幅秦王面具，颜面作赤红，威风凛凛，状摹了唐王的豪气。《信息古乐图》里的“秦王破阵乐”舞图则描绘了四个表演者，舞姿也改为温润圆转的形态了。

四、《钵头》

据上引慧琳《一切经音义·大乘理趣六波罗蜜多经》，《钵头》也

① 《旧唐书·音乐志》。
② 参见《旧唐书·音乐志》。
③ 参见《大唐西域记》卷五。

是从龟兹传来的歌舞戏。杜佑《通典》卷一四六则说："《钵头》出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之。"只笼统说其产地为"西域"，未指明具体国度，但提到了其本事来源。王国维根据音训，认为这个歌舞戏大概来自西域拔豆国①。

《钵头》的演出面貌，通过《乐府杂录》的描述，或者可以窥测大概："钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发素衣，面作啼，盖遭丧之状也。"表演者扮作服丧的模样，边歌边舞，表演登山寻父的情节，一共唱八叠曲，最后则应该以杀虎报仇为结局。唐宪宗"千秋节"时宫廷艺人容儿曾表演《钵头》剧，诗人张祜看后特为之写作了《容儿钵头》诗，留下这样的诗句：

争走金车叱鞅牛，
笑声惟是说千秋。
两边角子羊门里，
犹学容儿弄《钵头》。②

① 参见王国维《宋元戏曲考》。其说为："魏齐周三朝，皆以外族入主中国，其与西域诸国交通频繁。龟兹天竺康国安国等乐，皆于此时人中国。而龟兹乐，则自隋唐以来，相承用之，以迄于今。此时外国戏剧，当与之俱入中国。如《旧唐书·音乐志》所载拨头一戏，其最著之例也。案《兰陵王》、《踏谣娘》二舞，旧志列之歌舞戏中，其间尚有拨头一戏……此语之为外语之译音，固不待言。且于国名、地名、人名三者中，必居其一焉。其人中国，不审在何时。按《北齐·西域传》，有拔豆国，去代五万一千里。隋唐二志既无此国，盖于后魏之初一通中国后，或亡或隔绝，已不可知。如使'拨头'与'拔豆'为同音异译，而此戏出于拔豆国，或由龟兹等国而入中国，则其时自不应在隋唐以后，或北齐时已有此戏，而《兰陵王》《踏谣娘》等戏，皆模仿而为之者欤?"。载《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 9 页。日本高楠博士则考证说拔头出自印度典籍《黎俱吠陀》中的拔头舞赞歌。据该书，古代印度有拔头国王。见常任侠《唐代传入日本之音乐与舞蹈》一文介绍。转见任二北《唐戏弄》，中国戏剧出版社 1979 年版，上册第 302 页。

② 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，下册第 1298 页中栏。

演出结束后，看过的人余兴未尽，还在街道上自行模仿表演——诗句画出了一个生动的场面。

《钵头》舞也传入日本。在日本广岛市严岛神社藏有钵头面具，其背面有承安三年（1173年）铭文，面具作胡人状，表情悲愤，面色土灰。日本古画《信息古乐图》上也绘有钵头舞图，题作“拔头”，上绘一胡人披发歌舞。文物形象与上引资料的描写是吻合的。



图23　日本12世纪古画《信息古乐图》所绘《钵头》

五、《苏中郎》

《苏中郎》在唐代的记录仅仅一见，即《乐府杂录》，其文曰：“《苏中郎》：后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。”这是一个模仿醉人形态的戏。这个戏传入日本后，转形为歌舞《胡饮酒》，同样留有面具和舞姿图。

六、《樊哙排君难》

这个戏的原出见宋人王溥《唐会要》卷三三：

光化四年正月，宴于保宁殿。上制曲，名曰《赞成功》。时盐州雄毅军使孙德昭等，杀刘季述反正，帝乃

制曲以褒之，仍作《樊哙排君难》戏以乐焉。

唐昭宗编写这个歌舞戏是为了表彰孙德昭勇猛救驾的事迹，其表演可能会有类似的情节。

上面论及的《大面》、《苏莫遮》、《钵头》、《苏中郎》、《秦王破阵乐》、《樊哙排君难》等戏，还都偏重于歌舞形态，虽然有个性化的扮饰和一定的叙事因素，但在表演中并不占主要地位，真正接近戏剧的剧目还是《踏摇娘》。



图 24　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《胡饮酒》

七、《踏摇娘》

《教坊记》记叙《踏摇娘》歌舞的源起和表演形式十分详细，转录在这里：

《踏谣娘》：北齐有人姓苏，鮑鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮，酗酒，每醉，归殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌，每一叠，旁人齐声和之云：“踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！”以其且步且歌，故谓之踏谣；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。

《踏摇娘》表现一个醉鬼殴打妻子的故事，主角踏摇娘由男人扮演，为正剧角色，其程序先是由“她”入场表演一段歌舞，边歌边舞，并由众人在曲尾进行人声帮和，然后与之相对立的角色——丈夫入场，为丑角，二人开始争执殴斗。前半部分女主角的歌舞充满悲剧情调，后半部分两人的殴斗具有喜剧效果。《教坊记》说它的歌舞类似于当时民间的“踏谣”形式，所以名之为《踏谣娘》。但是其他史籍里多作《踏摇娘》，并有不同的解释，如《旧唐书·音乐志》说：

> 踏摇娘生于隋末。隋末河内有人貌恶而嗜酒，尝自号郎中，醉归必殴其妻。妻美色善歌，为怨苦之辞。河朔演其曲而被之管弦，因写其夫妻之容。妻悲诉，每摇顿其身，故号《踏摇娘》。

这里把《踏摇娘》的得名归之于妻子状摹悲戚情态的摇动身形表演，但两者对于这一歌舞形态的记录并不矛盾，可以相得益彰。不同的只是源起的时间不一样，一说为北齐，一说为隋末，后者还点明故事发生地是河内，并说这一歌舞戏是在河朔一带民间开始流行的。唐韦绚《刘宾客嘉话录》又说：“好事者乃为假面，以写其状，呼为《踏摇娘》。”似乎《踏摇娘》的表演还戴面具，但却得不到证明。

《踏摇娘》被唐代宫廷吸收后，成为其主要歌舞剧目之一。教坊中有“苏五奴妻张少娘善歌舞，亦姿色，能弄《踏谣娘》。”不仅在宫廷里演，也常常接到邀请，到人家的家庭宴会上去演出①。甚至连朝廷大臣、唐中宗景龙年间（707～710年）的工部

---

① ［宋］曾慥《类说》卷七引《教坊记》。

尚书张锡也会《谈容娘舞》[1]。只是在教坊的长期演出过程中，《踏摇娘》的表演路数被逐渐改变了，所以崔令钦抱怨说："今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为'谈容娘'，又非。"[2]《旧唐书·音乐志》也说："近代优人颇改其制，殊非旧旨也。"

《踏摇娘》在民间的表演情况，唐常非月的《咏谈容娘》诗里透露出来：

举手整花钿，翻身舞锦筵。
马围行处匝，人簇看场圆。
歌要齐声和，情教细语传。
不知心大小，容得许多怜。[3]

从诗中提供的情境推测，表演的歌舞成分已经加浓，对于人物心理情绪的表现也向细腻化发展。

从以上所引述的资料分析，《踏摇娘》的表演形态直接由汉代《公莫舞》类男女倡优歌舞小戏发展而来，仍然保留了其中角色矛盾对立的角抵路数，而将女乐歌舞与优人戏弄结合在一起、词曲演唱与世俗表演结合在一起，美学风格倾向于悲喜统一或者说悲喜转化，已经奠定了后世戏曲的主调，其主角歌唱、旁人帮和，男扮女装，旦、丑相对的表演形式，也开了宋代南戏的先河。就一个具体剧目来说，《踏摇娘》在运用歌舞装扮等综合表演手段揭示人物心态方面也达到了一个新的层次，它不愧为唐代歌舞戏的突出代表。

---

① 参见《旧唐书·郭山恽传》。
② [唐] 崔令钦《教坊记》。
③ 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，上册第 481 页下栏。

1960年出土于新疆维吾尔自治区吐鲁番阿斯塔那336号唐墓的泥俑造型别致，与《踏摇娘》歌舞文献记载的情景接近，或许就是其形象塑造。俑共二人，一男一女，男俑穿肥厚长袍，面赤似醉，步履踉跄，女俑似为男人装扮（脸上似戴有面具），曲腰扭臀，二人相向作舞[①]。录以备案。

第四节　优戏与歌舞戏结合的体现——陆参军

在唐代优戏表演中，弄参军戏是最有代表性的一类，主要原因是它以当时社会结构里最重要的元素之一——官吏为表现对象，其主仆相从的矛盾对立面设置也适宜于增强戏剧性和喜剧效果，因而演出极其经常和普遍。在其发展过程中，逐渐又将歌舞戏的因素吸收进来，形成更完美的表演性和娱乐性，得到了当时社会欣赏心理的青睐，更加受到欢迎，在唐代戏剧样式中产生了最大的影响。

一、参军戏

参军戏的发展贯穿了唐、五代，影响一直到宋而不衰，有其自身演变的清晰脉络。参军戏的起始，可以追溯到前引《赵书》所记载的东晋时期的后赵周延优戏。但是，段安节《乐府杂录》里却把它前推到东汉，说是东汉馆陶令石耽犯有贪污罪，汉和帝因为他有才干，不舍得给他判罪，只是"每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放"。但是，石耽的官职是县令，不是参军，这个实例只能说是假官戏的源起，事实上参军这个官职的设置是汉末以后的事。段安节也注意到这个矛盾，但他说："后为参军，误也。"说后来演为参军戏是传误，恐怕不符合一般

① 泥俑现藏新疆维吾尔自治区博物馆。

的事物发展情理。不过，也正由于前代不断有此类装扮官吏和参军的优戏演出出现，才得以使参军戏在唐代蓬勃发展起来。

参军戏在唐代受到从宫廷到民间的普遍欢迎，宫廷里演出的时候，公主也观看①。民间则反映在李商隐描写小儿天真情态的《娇儿诗》里，所谓“忽复学参军，按声唤苍鹘”②。

从李商隐诗句里可以看出，参军戏里有了两个固定的角色：参军和苍鹘。这两个角色在五代的表演中仍然沿袭，因此可以举出当时的文献来说明。《新五代史·吴世家》说，吴国权臣徐知训曾经和傀儡皇帝杨隆演一起表演参军戏，自己扮作参军，而让杨隆演扮作苍鹘，从而对他进行凌辱：

> 徐氏之专政也，隆演幼懦，不能自持，而知训尤凌辱之。尝饮酒楼上，命优人高贵卿侍酒。知训为参军，隆演鹑衣髽髻为苍鹘。

《资治通鉴》卷二七○后梁贞明四年记载同一件事，文字略异：“……知训狎侮吴王，无复君臣之礼。尝与王为优，自为参军。使王为苍鹘，总角弊衣，执帽以从。”苍鹘的来源，史不能明。宋人姚宽《西溪丛语》引《吴史》记载这件事的文字作“令王髽髻鹑衣为苍头以从”，把苍鹘称作“苍头”，其说是否有根据，我们尚无法证明。但联系苍鹘角色在戏中所处的地位来看，或许苍鹘就是苍头的转称。

可惜的是，我们从唐代史籍中找不到当时参军戏演出的具体

① 参见［唐］赵璘《因话录》。
② 《全唐诗》，上海古籍出版社1986年版，下册第382页上栏。

场景记载①，对于其表演程式不能明了。但根据其他优戏表演情况推测，大致应该是参军与苍鹘两个角色作一主一仆的搭配，进行滑稽问答辩难等富含戏剧性动作的表演。

参军戏有固定的装扮。其中扮参军者，见于诸记载中，必然是“绿衣秉简”，或“荷衣木简”，或执笏穿靴。可见其化装是模仿当时现实品官的服饰②。如果由女子扮演参军，似乎还有意添加上一些女子的装束，以增加其风韵③。扮苍鹘的，必然是“鹑

① 参军戏的最主要特征，应该有参军出场，另外还应有一个与之相对的角色苍鹘。但今天见到的诸多当时优戏记载，都不能满足这些条件。于是，近人在举例说明参军戏时，就在例证上发生了矛盾，时时彼此牴牾甚至攻讦。大家常引以为参军戏演出实证的，主要有如下几条关于优戏的记载（但各人看法也不尽统一）：一、“出魃”：唐玄宗开元时，优人扮魃为戏。（《资治通鉴》卷一二二）二、“疗妒”：唐宣宗大中初，崔铉家僮扮为主人及其妻妾为戏。（［唐］无名氏《玉泉子真录》）三、“三教论衡”：唐懿宗咸通中，优人李可及扮儒者论讲。（［唐］高择《群居解颐》）四、“宣州土地”：梁末帝时，伶人扮绿衣大面胡人——宣州土地神为戏。（［宋］郑文宝《江表志》）先看王国维《宋元戏曲考·上古至五代之戏剧》的说法：“如李可及之儒服险巾，褒衣博带；崔铉家僮之执简束带，旋辟惟诺；南唐伶人之绿衣大面，作宣州土地神，皆所谓参军者为之。而与之对待者，则为苍鹘。”但他举出的三条里，儒服者、宣州土地都不是参军，作为苍鹘的“与之对待者”也不明显。“疗妒”戏里虽然有一位扮官者，但装扮崔氏妻妾的众人决不可能是苍鹘！再看任二北《唐戏弄·二辨体·参军戏》的说法：“例如‘系囚出魃’戏内：戏魃，非假官也……但……（其配角苍鹘属谁，未显）舍为参军戏，莫属也。《三教论衡》明明曰‘儒服险巾，褒衣博带’，非假官也……然而……舍为参军戏，亦莫属也。（其配角苍鹘亦不甚显）‘疗妒’戏内：执简束带，诚为假官矣……此戏问答形式固不分明，参鹘关系亦被冲淡，与其滥入参军戏，使参军戏轮廓模糊，何如仅谓为科白类戏之为愈！”

② 唐制，诸州府置参军，其官阶自六品至九品不等。六品至九品服制：公服，绿衣，木笏，幞头，乌皮靴。

③ 刘采春饰参军，特画“蛾眉”，裹“透额罗”。蛾眉是以黛画眉作蛾翅形，唐代妇女流行这一装饰，经常见于唐人题咏，今天传世的唐人《簪花仕女图》中所绘蛾眉可以参看。透额罗是以纱网罩于额间以为装饰，唐初妇女出行骑马用帷帽垂网遮挡面部，开元年间废，透额罗则为帷帽之遗制。敦煌唐代壁画《乐廷瑰夫人行香图》中贵族青年妇女有三人即着透额罗网巾。

衣鬓髻"，或"总角敝衣"。鹑衣也是敝衣，鬓髻亦是总角。唐代路德延《小儿诗》中有"头依苍鹘裹，袖学柘枝揎"① 的句子，似乎苍鹘也裹有幞头之类的东西。从语句里可以知道，苍鹘的幞头有其特殊裹式，或许类似于宋杂剧里的幞头诨裹？

二、陆参军

中唐以后，参军戏表演出现了与歌舞戏结合的趋势。唐人范摅《云溪友议》卷下"艳阳词"条记载了一则江浙民间戏班演出"陆参军"的逸事：女优刘采春扮演参军角色，伴以风流秀媚的歌舞表演，吸引了众多的闺妇行人：

> 安人元相国……廉问浙东……乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来，善弄"陆参军"，歌声彻云……元公……赠采春诗曰："新妆巧样画双蛾，慢裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。""望夫歌"者，即"罗唝"之曲也。采春所唱一百二十首，皆当代才子所作。其词五、六、七言，皆可和矣。词云："不喜秦淮水，生憎江上船。载儿夫婿去，经岁又经年。"……采春一唱是曲，闺妇行人莫不涟泣。

有人推测"陆参军"是因为陆鸿渐为李仙鹤撰写"韶州参军"词而得名，尚嫌证据不足②，暂存疑。但"陆参军"应该是

① 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，下册第 1810 页上栏。

② 此说初见于徐慕云《释末与净》（载《新中华》复刊三卷十期），任半塘《唐戏弄》"二辨体·参军戏"疑之；次见于周贻白《中国戏曲发展史纲要》"参军戏"；李大珂《曲海撷拾·陆羽与陆参军》（《戏曲研究》第 8 辑）又重提，但也没有提供更多的证据。

参军戏的一种类型则可以确定。从这条资料里，我们可以看到“陆参军”演出的许多具体情况：

一，“陆参军”里的参军可以由女性扮演。元稹赠刘采春诗里有“正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱文靴”的句子，从装扮看，她演的正是参军的角色。唐人赵璘《因话录》中也记载有女子扮演参军的情况，说是肃宗朝有犯将阿布思之妻被籍没入宫，她善于表演优戏，于是和众女优一起表演假官戏，由她担任其中的假官之长，称作“参军桩”①。但那是纯粹的女优戏，所有角色都由女性扮演，不足以说明问题。而刘采春却还有男伴二人，单单由她自己饰演参军一角。后来宋元杂剧中的主角末泥可以由女性扮演，已经见出端倪。

二，参军戏的表演中已经加进了歌舞。歌唱的内容虽然与剧情表演并不连贯，但以一个主角主唱，其他人配合表演，开了后世戏剧这种惯例之端②。既然有唱，就要有伴奏，唐薛能《吴姬》诗里有这样的句子：

楼台重叠满天云，殷殷鸣鼍世上闻。

---

① ［唐］赵璘《因话录》卷一曰：“政和公主，肃宗第三女也，降柳潭。肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩。天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工。是日遂为假官之长，所为桩者。上及侍宴者笑乐。公主独俯首，嚬眉不视。上问其故，公主遂谏曰：‘禁中侍女不少，何必须得此人。使阿布思真逆人也，其妻亦同刑人，不合近至尊之座。若果冤横，又岂忍使其妻与群优杂处，为笑谑之具哉！妾虽至愚，深以为不可。’上亦悯恻，遂罢戏，而免阿布思之妻。由是咸重公主。”

② 李大珂《曲海摭拾·陆羽与陆参军》认为刘采春所唱“显然是以妇女的身分，离开扮假官的表演而另外表演的清唱节目”，“其非扮假官表演（即参军戏表演）之内的事，至为明显”。但是，范摅《云溪友议》中这里直接写作“善弄陆参军，歌声彻云”，应该是歌唱和表演为同一件事。

此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。①

其中说到了弄参军表演有鼓和弦管伴奏，正好可以为此作一注脚。

三，主唱角色在演出中是观众寓目的主要对象。这伙俳优一共三人，元稹独独赠刘采春诗，称赞她扮演参军的“风流”、“秀媚”，可以说明这种情况。主角的舞台形象十分生动：“言词雅措”，“举止低回”，笏是“正面偷轮”，靴是“缓行轻踏”，有念诵，有表演，有歌唱，已经类似于后世戏曲中的生或旦。

四，“陆参军”是一种“正剧”，不以滑稽调笑为主，而以表演与歌唱取胜，歌唱动之以情，重在主角演员的才色和歌舞艺术，戏班则以她（他）的才艺作为演出基础，其他演员的滑稽表演成为主角歌舞的陪衬，这已经开了宋代戏文和元杂剧的先河。

五，“陆参军”远播民间。在远距长安数千里的“淮甸”，有了类似周氏兄弟妻子这样的家庭班子，进行流动演出谋生，常常赴士大夫的宴会，而由“采春一唱是曲，闺妇行人莫不涟泣”看，应该也在广庭中进行公开的商业演出，它的生命力也就强大。

总之，“陆参军”已经在朝向正式戏曲发展的道路上大大迈进了，有了它，我们才能够很容易地找到宋代成熟戏曲形式在唐代的前身或雏形。

第五节　五代优戏的承启

五代时期的优戏演出继承了唐代传统，而被畸形的社会政治局面刺激起一度繁荣。五代十国，军阀混战，政权更迭。统治者或者朝不虑夕、日耽淫乐，或者偏安一隅、歌舞升平。因此各割

① 《全唐诗》，上海古籍出版社1986年，下册第1438页中栏。

据政权都养有大批优人乐伎，有些国主本人就精于俳优之道。金代燕南芝庵《唱论》所列举的“帝王知音律者五人”中就有“后唐庄宗、南唐李后主”二人。艺术的幸运却建立在政治的不幸之上，这也是历史的一个特异现象。

割据的局面使全国形成了三个优戏盛行区域，即地处中原的后唐、辟地东南的吴越和南唐、偏居西北的西蜀。

一、后唐

后唐庄宗李存勖建都洛阳，宫中优戏盛行，他本人也常常躬践排场，是著名的优伶皇帝。《五代史平话·唐话》卷下记载：“唐主幼善音律，好优伶之戏，或时自付粉墨，与伶人共舞于庭……”李存勖有两则盛传的演剧逸事，被人们所津津乐道，从中可以看到五代优戏演出的情景。一是他曾扮作刘皇后之父刘叟来取笑她。刘氏出身低微，其父卖药善卜，刘氏生子后，与嫡夫人争宠，恰值此时，刘父来访女，刘氏欲隐瞒出身，深以为耻，不但不认父，还命人用鞭子抽打父亲于宫门外，事见五代孙光宪《北梦琐言》卷十八、宋欧阳修《新五代史·刘后传》等。李存勖因为这件事，就装扮成刘叟来嘲弄刘氏，他

> 自负蓍囊药笈，使其子继岌提破帽而随之，造其卧内，曰：“刘山人来省女。”刘氏大怒，笞继岌而逐之。宫中以为笑乐。[①]

如果说，这次扮演还属于模仿现实生活的调笑的话，那么，著名的“李天下”优戏之例则是正式演出的记载了。宋代孔平仲《续世说》卷六曰：

---

① 《新五代史·庄宗本纪》。

> 唐庄宗或自傅粉墨，与优人共戏于庭，以悦刘夫人，优名谓之“李天下”。尝因为优，自呼曰：“李天下！李天下！”优人镜新磨遽前，批其颊。帝失色，群优亦骇愕。新磨徐曰：“李天下者，只此一人，岂有两人耶？”帝悦，厚赐之。

这里明明白白地注明，李存勖在庭院中与优人一起表演优戏，因为呼叫“李天下”而被优人镜新磨借机打了一个嘴巴。优人与皇帝社会地位相去悬殊，冒犯了就有杀头之虞，但镜新磨竟然敢于批打李存勖，是因为当时的优戏演出中，优人以互相击打来制造笑料，是常用手法，否则他决不敢这样做。果然，李存勖不仅不处罚，而且还赏赐了他。从这则资料还可以看出，五代优戏的表演手法较之唐代有所发展，由单纯运用便捷语言制造喜剧效果，发展到利用角色之间的互相击打来进行发科打诨，这种手法后来成为宋杂剧制造喜剧场景的最常用手段，并且从手批改为用杖抽、用棒打。李存勖一生终日与优人为伍，最终国政被伶人所乱，死后尸体还被杂人乐器堆中焚化①，也是一件可悲之事。

当中原军阀正在逐鹿称雄时，偏安于繁庶的东南和西北之区的小国吴越、南唐、西蜀等，却在统治者的酣歌醉舞中等待国祚的完结。

二、南唐

南唐的前身为吴，居地南京。其时盛演参军戏，因此专权的徐知训得以逼迫幼主杨隆演跟他一起演参军戏来侮辱他，见前引欧阳修《新五代史·吴世家》。徐知训之义兄弟徐知诰（李昇）篡

① 参见《五代史·唐书·庄宗纪》。

吴，改国号为南唐，仍然一生好优，例如他生前宠幸优人申渐高，死后还在墓中以优人俑陪葬[①]，开王公之先例。据考证，这些俑人身分系供奉内廷的伶人和舞人模型[②]。李璟、李煜父子都是一代著名词人，他们一面和冯延已等人酬唱着“簌簌泪珠多少恨，倚阑杆”的感伤、忧颓曲调，一面纵情声色，消愁于俳儿舞女之中。李璟好游，优人常从[③]，宋太祖赵匡胤登基后，发兵征讨李重进，李璟恐惧，“遣其户部尚书冯延鲁贡金买宴，并伶官五十人作乐上寿”[④]，以为供奉优伶就能够延续自已的统治。

南唐优戏已经发展到很高的水平，出现了接近于宋杂剧的演出形式。宋人马令《南唐书》卷二十二载：“熙载性懒不拘礼法，常与（舒）雅易服燕戏，猱杂侍婢，入末念酸，以为笑乐。”韩熙载和舒雅换了服装参加的表演，叫做“入末念酸”，这里的“末”应该就是宋杂剧中的角色“末泥”，末泥的表演里大约常常要念诵一些诗词歌赋，所谓“念酸”，因此，南唐优戏已经具备了宋杂剧角色和表演的雏形。又同书卷二十五载：

> 李家明，卢州西昌人，谈谐敏给，善为讽词。元宗好游，家明常从。初景遂、景达、景逷皆以皇弟加爵，而恩未及臣下。因置酒殿中，家明排戏，为翁、媪列坐，诸妇进饮食，拜礼频频。翁、媪怒曰：“自家官、自家家，何用多拜耶?”元宗笑曰：“吾为国主，恩不外覃!”于是百官进秩有差。(原注：“江浙谓舅曰官，谓姑为家。”)

① 参见南京博物院《南唐二陵发掘报告》，文物出版社 1957 年版。

② 参见徐苹芳《唐宋墓葬中的“明器神煞”与“墓仪”制度——读〈大汉原陵秘葬经〉札记》，《考古》1963 年第 2 期。

③ 参见［宋］马令《南唐书·谈谐传》。

④ 《宋史·南唐李氏世家》。

这一场戏，出具角色多（有翁、媪、诸妇等，至少五六人），场面铺排大，表现题材也转向平民生活的家庭琐事，已经是宋杂剧的开端。不过，主演李家明仍然不是宫廷中的专职优戏演员，而是常从皇帝的侍优，他的职能不仅是演戏，还要跟从皇帝左右，用语言为之逗乐解闷，这种性质是五代以前的所有宫廷优人都具备的。一直要到宋代，专职宫廷杂剧演员才出现，并且有了角色的固定分工，那时的优人已经不能在皇帝跟前说笑打诨，而只能进行戏剧表演了。

三、吴越

吴越避地江浙，更是远离中原战乱，因而优戏也得以发展无碍。1987 年在浙江省黄岩县潮济乡潮济铺村灵石寺塔内发现的吴越国乾德三年（965 年）前后优戏人物雕砖六块，正是这种现实的反映①。雕砖在发现时已经脱落，在塔中的镶嵌位置已失。同时发现铭文砖三块，刻有“乾德三年八月寺主□□万□卿□”、“长愿吴越国钱万岁万万岁”、“长愿吴越国王姓钱万岁”字样。乾德三年（965 年）为当时的吴越国向北宋称臣而奉行的北宋正朔。灵石寺创建于东晋隆安二年（398 年），这一组雕砖应该是乾德三年寺塔重修时砌入。雕砖高 22～36 厘米，宽 15～30 厘米，各阴线剔



图 25　浙江黄岩灵石寺吴越戏剧砖刻

① 参见卢惠来《黄岩县灵石寺塔戏剧砖雕》，《戏曲研究》第 29 期，文化艺术出版社 1989 年。

刻戏剧角色一二人，人物形象生动，造型充满戏剧性，似乎有着某种故事场景，但彼此之间并没有内在的联系，不像宋代杂剧雕砖或壁画人物那样四五人一组，为角色展示，说明此时的优戏演出较之宋杂剧尚为简略，角色配制还没有完善。

四、西蜀

与南唐、吴越同样偏安，地处四川盆地的西蜀也是一个优戏中心。那里政局较为稳定，君主又都爱好文艺，聚集了一批文人词客，形成当时与南唐并立的另外一个经济文化中心。前蜀王建生前好歌舞，死后还在墓棺座基上浮雕出一支庞大完备的宴乐乐队[1]。后蜀孟昶则爱好俳优之戏。宋代张唐英《蜀梼杌》卷下记有一个例子："广政元年上巳，游大慈寺，宴从官于玉溪院，赋诗。俳优以王衍为戏，命斩之。"尽管这里的俳优因为拿前蜀主人戏，因而被杀头，但也反证出平时后蜀宫廷演戏的题材广博，无所不至，竟至于演到了蜀主的头上。广政三年（940年）六月，甚至还出现了教坊部头孙廷应、王彦洪谋借优戏叛乱事。《蜀梼杌》卷下载："教坊部头孙廷应、王彦洪等谋为逆……期以宴日，因持杖为俳优，尽杀诸将，而夺其兵。"此事未能成功，没有给朝廷酿成大害。孟昶的儿子孟玄喆更是终日混杂于优人队中，置国家大事于不顾。宋乾德二年（965年）赵匡胤遣将伐蜀，孟昶命其子玄喆统兵拒战，"玄喆离成都，但携姬妾、乐器及伶人数十辈，晨夜嬉戏，不恤军政"[2]，遂致西蜀亡于宋。

宋太祖统一全国后，分处各地的优人精华被统统集中到汴京，始导致宋杂剧的兴盛。

---

① 参见杨有润《王建墓石刻》，《文物参考资料》1953年第3期。

② 《宋史·西蜀孟氏世家》。

五、歌舞戏

五代歌舞戏也与优戏并行发展，今天见到的史料里有一个关于《麦秀两歧》歌舞演出的记载，可以作为例证：

> 唐封舜臣，性轻佻。德宗时使湖南，道经金州。守张乐燕之，执杯索《麦秀两歧》曲，乐工不能。封谓乐工曰："汝山民亦合闻大朝音律。"守为杖乐工。复行酒，封又索此曲，乐工前乞侍郎举一遍，封为唱彻，众已尽记，于是终席动此曲。封既行，守密写曲谱，言封燕席事，邮筒中送于潭州牧。封至潭，牧亦张乐燕之，倡优作数妇人，抱男女筐筥，歌《麦秀两歧》之曲，叙其拾麦勤苦之由。封面如死灰。归过金州，不复言矣。①

文中称"唐封舜臣"的文字有误，依据《太平广记》卷二五七所引《王氏见闻录》，这是后梁朝封舜卿的事②。这一歌舞戏的内容是表现贫民拾麦生活，有装扮有表演有歌唱，虽然情节较为简单，场景却是完整的。

六、结语

唐、五代戏剧已经接近了成熟的面貌，尽管它的形态还不够完善，不能容纳完整的人生故事而常常切取片段，用成熟戏曲的标准来衡量，它的音乐结构尚未发展到程式化的阶段，表演的行当化也刚刚开始，但它却为中华戏曲的正式形成铺垫了决定性的一步。唐代优戏和歌舞戏的表演形式被宋、金杂剧大量吸收。以

① ［宋］王灼《碧鸡漫志》卷五引《文酒清话》。

② 参见任二北《唐戏弄》，上海古籍出版社 1984 年版，上册第 708、709 页。

后成熟的戏曲出现，但初级形态的戏剧样式仍然长期保存而与之并存。元、明戏剧里有院本，其表演形式“大率不过谑浪调笑”[1]，仍类似于唐代的优戏。明代宫廷里有“过锦戏”，沈德符《万历野获编补遗》卷一“禁中演戏”条说：“所谓过锦之戏，闻之中官，必须浓淡相间，雅俗并陈，全在结局有趣，如人说笑话，只要末语解颐，盖即教坊所称耍乐院本意也。”很明显，过锦戏就是院本，其表演要求“浓淡相间”，不是令人想起唐代参军戏的“咸淡最妙”么？美学标准竟然如此相同！另外，明清时期民间出现遍布全国各地的大量地方小戏，其初期形式都接近于唐代歌舞戏的形态，并产生了一批优秀的保留剧目如《小放牛》、《打花鼓》等，这类小戏又不断地被大戏所吸收融化。直至今天仍然活跃在舞台上、和大戏分庭抗礼的哑剧、小品，应该说也都带有唐代优戏的影子。

第六节　优人与社会生活

一、唐代

唐代教坊和梨园逸事成为文人口头乐道的掌故，因而唐代优人姓名事迹流传后世的也格外的多，这里略举其要，以见大概。

载录唐代优人姓名最集中的著作是段安节的《乐府杂录》，其“俳优”条记载了一批著名的演员，并把他们的特长一一注明。其中擅长演参军戏的，开元中（713～741年）有黄幡绰、张野狐、李仙鹤，李仙鹤被唐明皇授予韶州同正参军职衔；武宗朝（841～846年）有曹叔度、刘泉水；咸通（860～873年）以后有范传康、上官云卿、吕敬迁。善于弄假妇人的，大中（847～859年）以后有孙乾、刘璃瓶、郭外春、孙有熊，僖宗幸蜀时还在四

---

① ［元］夏庭之《青楼集·志》。

川得了一位“尤能”的刘真带回京城。擅长表演婆罗门戏的有太和初（827～835年）的康迺、米禾稼、米万槌及以后的李伯魁、石瑶山。其中以黄幡绰最为有名。黄幡绰是唐玄宗的宠优，滑稽不穷，历代笔记里有许多关于他的遗文逸事，曾被授予绯衣①。张野狐则擅长作曲，曾为玄宗作【雨淋铃】、【还京乐】等。一些优人可能来自西域诸国，例如米禾稼、米万槌大概来自中亚米国（今乌兹别克共和国撒马尔罕地区西南）。②

唐代优戏演出还有一些散见于各类笔记或墓志。如肃宗朝（756～762年）番将阿布思之妻擅长表演参军戏，因为阿布思被处死，其妻沦入优人丛中③。如历穆宗、敬宗、文宗、武宗四朝（821～846年）的优人张渐，曾供奉教坊第一部，“谈笑便捷，独步一方”，其优戏伎艺“虽于髡滑稽，曼倩戏诮，实无愧焉”④。如唐敬宗时（825、826年）有优人高崔嵬“善弄痴大”⑤。如懿宗咸通中（860～873年）优人李可及，滑稽谐戏，智巧敏捷，独出流辈，曾在皇帝面前表演《三教论衡》戏，被授予环卫员外职衔⑥。如僖宗时（874～888年）优人石野猪，曾讽刺僖宗的好蹴踘与斗鸡⑦。还有昭宗光化中（898～900年）有俳优穆刀绫在御

① 参见［唐］李濬《松窗杂录》。唐代官制，四品、五品着绯。

② 唐代西域昭武九姓诸国（包括康国、安国、曹国、石国、米国、何国、火寻国、戎地国、史国）和其他一些国家来华的人很多，后来有的就留寓中国，他们都以国为姓，例如康国的姓康，安国的姓安，月支国的姓支，米国的姓米等。向达先生推测米禾稼二人即为米国人，见《唐代长安与西域文明》，三联书店1979年版，第61～62页。

③ 参见［唐］赵璘《因话录》卷一。

④ ［唐］张元孙《唐故仗内教坊第一部供奉赐金鱼袋清河张府君墓志铭并序》，转引自李尤白《梨园考论》，《陕西戏剧史料丛刊》第1辑。

⑤ ［唐］佚名《朝野佥载补》卷六。

⑥ 参见［唐］高择《群居解颐》。

⑦ 参见［五代］孙光宪《北梦琐言》卷一。

前演戏讽刺宰相朱朴言行不一，导致其被罢免[①]等等。

值得特意在此书上一笔的是优人成辅端的事迹。唐德宗贞元二十年（804年）关中一带地区春夏大旱，京兆尹李实为邀功固宠，向上虚报收成，不减租税，百姓无奈，只好拆房子、卖麦苗以交税，痛苦不堪。优人成辅端代民请命，表演优戏，“为秦民艰苦之状”，而念诵诗词曰：“秦地城池二百年，何期如此贱田园！一顷麦苗五硕米，三间堂屋二千钱。”李实诬蔑成辅端诽谤国政，唐德宗听信其言，立即命人把成打死[②]。这是中国戏剧史上艺人用生命谱写的一出壮烈悲剧，读之令人饮泣。

晚唐教坊优人张隐事迹亦值得在此一提。昭宗时藩镇割据，皇室不兴，宰相张濬仍时时与朝士追欢买醉。一日与众臣赴万寿寺赏牡丹，饮酒观优。御前供奉第一部张隐忽然跃出，高声念诗曰：“位乖燮理致伤残，四面墙匡不忍看。正是花时堪下泪，相公何必更追欢？”念完即离去，席中之人全部失色，不欢而散[③]。类似张隐这样借优戏而讽刺社会腐败现象的例子很多，他们的勇气使优戏演出成为一种调节政治的力量。

歌舞戏方面，唐玄宗时（713～741年）有教坊“张四娘善歌舞，亦姿色，能弄踏谣娘。”[④]唐宪宗时（806～820年）有教坊容儿，善弄钵头[⑤]。

唐代教坊大使的名字，知道的有玄宗时的范安及[⑥]，他应该是一位多才多能的艺人。宫廷之外，唐代民间也有优人偶尔被文

① 参见［五代］孙光宪《北梦琐言》卷六。

② 《旧唐书·李实传》。

③ 《太平广记》卷二五七引《南楚新闻》。

④ ［唐］崔令钦《教坊记》。

⑤ 参见［唐］张祜《容儿钵头》诗，《全唐诗》，上海古籍出版社1986年版，下册第1298页中栏。

⑥ 参见［宋］王谠《唐语林》卷一。

献记载下来，如营丘豪民陈癞子做寿演戏，有诨者何岸高念诗讽刺他的秃头①。又如唐人范摅《云溪友议》卷九说元稹担任浙东廉访使时，"有俳优周季南、季崇及妻刘采春自淮甸来，善弄陆参军，歌声彻云。"其中何岸高、周季南、周季崇、刘采春都是民间艺人，在各处流浪演出。

二、五代

后唐优人有周匝、敬新磨、景进、史彦琼、郭门高五人，见于北宋欧阳修《新五代史·伶官传》。其中除敬新磨有戏剧表演的记载以外，其他人都是作为优人干扰政治的事例而人选，不知道他们是否也曾演出优戏。

敬新磨，河东人，为庄宗所宠②，在有关优人的传说里与唐代黄幡绰齐名。他最为人所津津乐道的故事是在和庄宗一起演出优戏时，敢于"以手批其颊"③。庄宗出身沙陀部落，敬新磨沦为他的宠优，内心实际上是不平衡的，所以情绪时时流露出来，如他把宫殿里的恶狗当面说成是庄宗的儿女，时时扬言番部子弟除了鼻孔大、眼睛深，其他一无所取④ 等。

欧阳修作史是有鉴于五代"君君臣臣父父子子之道乖，而宗庙朝廷人鬼皆失其序"⑤，欲以其弊垂戒后人，所以和司马迁不同，他作《伶官传》的目的是以后唐庄宗兴败事迹来阐明"逸豫可以亡身"的道理，所谓"君以此始，必以此终。庄宗好伶，而弑于门高，焚以乐器，可不信哉！可不戒哉！"⑥

---

① 参见［五代］范资《玉堂闲话》。

② 参见［宋］陶岳《五代史补》卷二。

③ 《五代史纪》卷三七。

④ 参见［宋］陶岳《五代史补》卷二。

⑤ 《新五代史·唐家人传论》。

⑥ 《五代史·伶官传论》。

南唐有申渐高、李家明、杨名高、王感化四位优人见于宋代马令著《南唐书·谈谐传》。申渐高原为吴国乐工，曾吹三孔笛在广陵市上卖药，南唐初进入教坊为部长，曾因天旱，在唐烈祖李昪面前以"雨惧抽税，不敢入京"讽刺都城内的苛税繁重，后来代替李昪饮毒酒而死①。李家明为庐州西昌人，谈谐敏给，善为讽词，后任南唐教坊副使，曾作杂剧讽喻元宗不可进爵惟亲。李家明曾经作为中书舍人韩熙载的宾客，参与其家庭宴乐，当画家顾闳中遵照李主的命令，夜间潜入韩宅偷画其夜宴纵妓场面时，就把李家明和他的妹妹琵琶伎、舞伎王屋山一起画入②。杨名高作有《笑林》一本，王感化为歌工，两人都没有表演杂剧的记载。

马令作史载录优人事迹，曾在卷首自道其写作本旨说："呜呼！谈谐之说，其来尚矣。秦汉之滑稽，后世因为谈谐，而为之者多出乎乐工优人。其廓人主之褊心，讥当时之弊政，必先顺其所好，以攻其所蔽，虽非君子事，而有足书者，作谈谐传。"他认为优人善解君意，能够达到孔子所谓"谲谏"之义，所以他都从这方面取材。他评论申渐高的"雨惧抽税"说："优旃'漆城'、优孟'葬马'无以过也。"可以见出他的立场。

从其他一些文献里还知道后梁有教坊使陈俊③，后蜀教坊部头有孙延应、王彦洪④，后者曾准备在优戏演出过程中，持杖扮戏，乘机发动暴乱，杖杀诸将，因人告密而失败。

三、余论

优人通常都由男性充任，这一方面是传统使然，另一方面唐初

---

① 参见[宋]陆游《南唐书》卷十七。
② 参见[宋]无名氏《宣和画谱》。
③ 参见［宋］司马光《资治通鉴》卷二七三、欧阳修《新五代史·伶官传》。
④ 参见［宋］张唐英《蜀梼杌》。

也曾有过对于妇女演出优戏的禁令。《旧唐书·高宗本纪》载，高宗龙朔元年（661年），“皇后请禁天下妇人为俳优之戏，诏从之”。妇女的专职是奏乐和演出歌舞戏，优戏要进行滑稽调笑内容的表演，通常女子不适合。然而也有特殊情况，例如肃宗朝犯官阿不思的妻子因为擅长表演参军戏，被籍没入教坊，就曾混入女优丛中进行演出，还遭到政和公主的抵制①。至于民间的刘采春表演陆参军，介乎优戏和歌舞戏之间，则不受宫廷的节制了。

① 参见[唐]赵璘《因话录》卷一。

第五章　西域戏剧文化吸收

雄浑的大汉，丰硕的大唐，前后辉映，造成中国古代文化发展的两个伟大巅峰。其时汉民族的生命勃发，气势宏阔，用坦诚开放的心胸吸纳一切外来文化。于是，当时处于盛世的罗马文化与印度文化，便通过西域的孔道，将其信息源源不断地发射到中土，尤其是印度佛教文化的东来，滋补了汉唐文化的体魄，对于中国文化与中国艺术施加了最大程度的影响。中国戏剧的兴起恰值其时，因而不可避免地从中汲取了营养液。

第一节　西域表演艺术东传

“西域”一名，起于西汉。其概念范围最初主要指中国西部地区，由甘肃敦煌附近的玉门关、阳关往西的非汉族统治聚居区。随着汉族与西方民族交往的日渐广远，其概念范域也不断延伸，一直到中亚、西亚各国，甚至欧洲、阿拉伯、印度也被包括在内。中国通往西方的著名的丝绸之路，早在先秦时期已经形成，中国与西域的正式官方交通，则起始自西汉。以后经过魏晋南北朝直到唐代，中国与西域的经济文化交往日益频繁。而这个时期正是中国古代戏剧酝酿形成的时期，因此中国戏剧就与西方文化发生了交流。

罗马帝国统治时期，正是中国从两汉到魏晋南北朝时期。此时中国官方开始正式与西域交通。西汉时曾有罗马杂技艺人东来。当时的中亚大国安息（今伊朗）曾派使者跟随汉使来长安，带来了两位罗马魔术师，所谓“眢眩人”[①]，表演吞刀吐火、屠人截马等节目，丰富了汉代的百戏伎艺，因而受到普遍的欢迎和模仿。东汉安帝时又有罗马“幻人”跟随缅甸使者来华，能变化吐火，自己肢解身体，错接马牛头，跳丸等[②]。可见当时罗马杂技魔术表演技术比较发达，因而流传各地，并进入亚洲各国。

另外，斗兽和格斗，是罗马一项极其风行的活动。据《史记·大宛列传》记载，西域有“大角抵”，《汉书·张骞传》也说西域流行“角抵奇戏”。以理推之，西域盛行的角抵戏应该和罗马的角力斗兽有某种关系。中国在秦以前就有角抵表演[③]，说明这种活动不是源自西域，但西域角抵可能会与之有所交流。

中国的百戏表演到隋代实现了全盛，而《隋书·音乐志》说：“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域。”可见中国百戏确实受到了西域的影响，当然其效果主要体现在施展魔术方面。

现在再举出一个罗马乐舞传入中国的具体事例来说明两国古代表演艺术的交流。唐代崔令钦《教坊记》记载，唐开元年间（713～741年）宫廷健舞中有一种名叫“拂林”，“拂林”是隋唐宋元人对东罗马帝国的称呼[④]，乐舞因地得名。宋代陈旸《乐书·胡部乐》记载，在“拂林”这个地方，每年葡萄熟了的时候人们便酿酒欢宴，“弹胡琴，打偏鼓，拍手鼓舞以乐焉”。这使我们联想起古希腊悲剧所自来的那种祭祀酒神的歌舞活动。从唐代卢

① 参见《史记·大宛列传》。

② 参见《后汉书·西南夷传》。

③ 参见《史记·李斯列传》及［东汉］应劭集解。

④ 参见张星烺《中西交通史料汇编》第1册第79～85页考证，中华书局1977年版。



图 26　新疆龟兹出土唐代舍利盒西域扮饰歌舞图

肇《湖南观双柘枝舞赋》里“拂菻妖姿”① 的句子，可以推想：大概拂林舞的舞姿是极具西方特点而迥异于汉民族习惯的。

印度与中国的文化来往见于史籍的可以追溯到西汉。汉武帝时张骞通西域，带回【摩诃】、【兜勒】两个曲子，教坊乐工李延年在其基础上重新创造了二十八种乐曲，在宫廷里演唱②。从名称看，这两个曲子可能就出自印度。因为“摩诃”显然是天竺（古印度）语中“Maha”一词的对音，印度史诗《摩诃婆罗多》（Mahābhārata）的首音即相同③。以后印度乐舞不断地进入中国，例如隋文帝平定五胡之后，在宫廷里设立七部乐，其中之一就是【天竺伎】。

西汉时印度已有人来长安贡献方物④，东汉时则屡屡与中国

① ［清］陈元龙《历代赋汇》卷九二“音乐”条载，江苏古籍出版社、上海书店1987年版，第383页下栏。

② 参见［汉］崔豹《古今注》。

③ 参见向达《唐代长安与西域文明》，三联书店1979年版，第253页。

④ ［晋］葛洪《西京杂记》卷二。

互派使者[①]，佛教也在这个时候从西域逐渐东传。东晋时候，天竺乐经过凉州（今甘肃武威）传入中国宫廷[②]，而天竺佛教乐舞可能早就随着佛教的东来从民间传入了，所以南朝梁武帝才能够在佛寺设无遮拦大会，大奏佛乐，观赏"法乐童子伎、童子倚歌、梵呗"表演[③]。在这种时代背景下，印度梵剧开始由西域东渐。

第二节　印度梵剧东渐

20世纪以来，在新疆屡有佛教剧本发现，迄今已发现有三种古文字、多种写本的剧本。它们是印度梵剧东渐的历史见证人。

一、梵文剧本

1911年德国梵文学者亨利·吕德斯（Heinrich Lüders）从本世纪初德国探险队在吐鲁番得到的贝叶梵文卷子里找出了三个戏剧残卷，将其校刊影印，名之为《佛教戏剧残本》。其中的《舍利弗传》（Śāriputraprakarana）比较完整，是一个九幕剧，描写佛陀的两个大弟子舍利弗和目犍连如何改信佛教出家的故事。卷尾注明是"金眼之子马鸣所著舍利弗世俗剧"。世俗剧是印度古典梵剧中与英雄剧相对应的一类戏剧。另外两个剧本残卷不知道剧名，内容同样宣传佛教，据推测也是马鸣创作的。

马鸣（Asvaghosa）生平已不可考，大约是一二世纪时的印度佛教大师，在今天所见到的佛教经典中留有许多署他名字的哲学著作和佛教故事集，另外他还有两部长诗《佛所行赞》和《美难陀传》。上述发现的《舍利弗传》剧本里有些诗句就是马鸣从他

① 参见《后汉书》卷八八。
② 参见《隋书·音乐志》。
③ 参见《隋书·音乐志》。

自己的长诗《佛所行赞》里借用的[①]。

印度本土在南北朝时候（5世纪）还演出《舍利弗》剧，当时去印度的宋僧法显看到过，他在《佛国记》里说，中印度“众僧大会说法。说法已，供养舍利弗塔。种种香华，通夜然（燃）灯，使彼（伎）人作《舍利弗》。”《舍利弗》剧的名声很大，可能对东土也有影响，在新疆发现《舍利弗传》剧本就是其东传的一个证据。另外，唐朝有两个乐曲名字《舍利弗》和《摩多楼子》[②]是以佛陀弟子舍利弗和目犍连（“摩多楼子”即目犍连）的名字命名的，可能就和梵剧《舍利弗传》的乐曲有关。

有意思的是，在上述三个剧本发现之前，人们都没有看到过早期梵剧剧本的实际样式，所谓的印度跋娑十三剧的发现和校刊是后来的事，因而这些残卷的发现使人们把梵剧产生的时间推前了一大步。

二、吐火罗文剧本

20世纪初欧洲人在新疆古文书里发现了吐火罗文A本的《弥勒会见记剧本》（Maitreyasamitinātaka）残页，数量不大，分属两个本子，收在泽格（E.Sieg）和泽格陵（W.Siegling）两人合编的《吐火罗文残卷》一书中。其名字来自梵文，其后面的几个字母nātaka在梵文里意为“戏剧”。后来，1974年新疆焉耆县七个星千佛洞附近又发现了一个稍完整的吐火罗文A本《弥勒会见记剧本》残卷，共四十四页八十八面，每面有字八行，婆罗谜字母墨书[③]。其首页有两行字曰：“在（圣）月整理好了的《弥勒

① 许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《小说月报》第17卷号外，1927年6月。

② ［宋］郭茂倩《乐府诗集》卷七十八“杂曲歌词”。

③ 参见《文物》1983年第1期报导。

会见记》剧本中，名叫《婆……》第一幕终。”其中的“幕”字是从梵文 nipāta（幕）借过来的[1]。每幕开头均用朱墨标明场次和故事地点，同时也标明了出场人物及其所演唱的曲调。这种种迹象都显现了它作为一个戏剧剧本的明显特征。

焉耆县为古代焉耆国旧址，是丝绸之路上的小国之一，其人民所用语言即为吐火罗语。据德国学者汤姆斯（Werner Thomas）的看法，吐火罗文 A 本残卷写成于6至8世纪，即中国的隋唐时代。[2]

近代在新疆库车地区还出土了龟兹～焉耆语《难陀本行集剧本》（Nahd Acaritá Nātaka），以及关于 Aranemi 国王的剧本残卷[3]，也都属于吐火罗语语系。由于残损过甚，其具体形式还需进一步研究。

三、回鹘（突厥）文剧本

新疆曾发现了几种回鹘文的《弥勒会见记》（Maitrisimit）：一为 20 世纪初德国考古队在吐鲁番地区找到的六个抄本残卷，德国学者按其出土地点称之为“胜金口本”（两种）和“木头沟本”（两种），还有两种出土地点不明。其中以胜金口本保留下来的页数最多，完好的有十几张，但仍只占全书的十分之一。这些残卷分别收藏在前西德缅因茨（Mainz）科学院和柏林前东德国家科学院，德国学者葛玛丽（A.V.Gabain）于 1957 和 1961 年分别将其影印出版。

---

① 季羡林《谈新疆博物馆藏吐火罗文 A〈弥勒会见记剧本〉》，《文物》1983 年第 1 期。文中有空缺，季羡林先生根据回鹘文本的《弥勒会见记剧本》，指出这里应该是“婆波离的婆罗门举行布施大会”诸字。

② 参见季羡林《谈新疆博物馆藏吐火罗文 A〈弥勒会见记剧本〉》，《文物》1983 年第 1 期。

③ 参见耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》，《文史》第 12 辑，1982 年。

一为 1959 年哈密县天山公社发现的较为完整的本子，共约二百九十三页五百八十六面（内完好者一百一十四页二百二十八面），墨书，每面三十行，少数三十一行。装帧形式为梵筴式。每一幕前用红墨书写标出故事地点①，每一幕结束时也标明此幕名称等。这和吐火罗文本一样，但是它没有在题目上标明为剧本，也没有标出每场的出场人物和演唱曲调，吐火罗文本的唱词内容，在回鹘文本里则用对话形式代替了。因而从文本上来看，回鹘本比吐火罗本的剧本特征要弱。抄写字体可清晰地分成三种，出自不同的抄者之手。现在残卷里已经找到两个抄者名字，即法尊萨里（第十幕第八页背面末行）和土克·促帕·阿凯（见 00626 号残文右部）。哈密本全剧共存序章和二十五幕正文，德国残卷可看出尚有二十六、二十七两幕，为全剧的尾声。可见这个剧本由序章和二十七幕组成。②

回鹘文本《弥勒会见记》的产生年代，学术界有不同看法，而其中 8 至 9 世纪之间的说法为人们所普遍接受。

在 20 世纪初欧洲人发现回鹘文本《弥勒会见记》残卷的时候，由于其戏剧特征不强，没有认为它体现为剧本的形式，有人干脆将其名字音译为《弥勒三密底经》。后来直接标明为剧本体裁的吐火罗文本发现了，才给人们提供了一个比照的机会，知道了回鹘文本正处在从戏剧形式蜕变的过程中。由于这些剧本自始至终都没有翻译成汉文，所以它们对于内地戏曲题材没有发生明显影响。

① 沈达人先生认为所标系包含法言的事件发生地点，为传播佛教服务而非为戏剧场景服务，亦备一说。见《〈弥勒会见记〉形态辨析》，《戏剧艺术》1990 年第 1 期。

② 参见耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》，《文史》第 12 辑，1982 年。

四、梵剧东渐三级跳

从这些佛教剧本在新疆地区的流传，我们隐约看到一条印度梵剧东渐的轨迹：梵文→吐火罗文→回鹘文→汉文。在新疆发现的梵剧残卷是用中亚婆罗谜字母写成的，这就是说，这些剧本是在新疆本土抄写的，而不是从印度直接传来的[①]。新疆的本地僧人开始传抄印度梵剧剧本，这是梵剧东渐的第一步。梵剧东渐的第二步则是新疆人用当地流行的吐火罗语和其他语言传译。接着的第三步则是从吐火罗文再译为回鹘（突厥）文。这是根据史实考察梵剧东渐的迹象。

事实上，从《弥勒会见记剧本》本身也可以找出梵剧东传经过了几个阶段的痕迹。在回鹘文本第三幕结束时有这样一段文字："洞彻并深研了一切论，学过毗婆尸论的圣月菩萨大师从梵语改编成吐火罗语，波热塔那热克西提又从吐火罗语译成突厥语的《弥勒会见记》中'无生罗汉的譬喻故事第三幕'完。"在第一幕末尾十六页背面有内容大致相同的一段话，其中波热塔那克西提的名字换成了智护法师。这里已经清清楚楚地交代了回鹘文本《弥勒会见记剧本》的由来：首先由圣月从梵语译成吐火罗语，再由波热塔那克西提和智护（有人认为二者是同一人）等人转译成回鹘语（突厥语），这不正勾勒出了此剧本从梵文到吐火罗文再到回鹘文的线索脉络吗？

由新疆诸国向东再进一步，就到达了佛教在汉语区域的第一个大据点——甘肃敦煌。当汉人进一步从各种西域文字里将佛经、剧本翻译成汉文时，其中的剧本更加减弱了其原始的戏剧特征，而朝向纯书面文学的方向发展。又由于戏剧样式引进的艰难，说唱俗讲逐渐取代戏剧演出而成为宣扬佛理教义的主要工

① 参见季羡林《谈新疆博物馆藏吐火罗文A〈弥勒会见记剧本〉》，《文物》1983年第1期。

具。

第三节　西域乐舞涌入中土

中古以前西域乐舞和佛教宣讲文学的大量涌入中原，使汉族戏曲的兴起和成熟受到极其强烈的刺激，这是不可否认的事实。

一、唐前状况

在张骞通西域以前，就已经有西域乐舞通过民间渠道流入长安，例如东晋葛洪《西京杂记》记载，汉初宫廷里曾演出过《于阗乐》，而于阗为西域小国，在今天的新疆和田地区，地处和中亚交通的门户。到了南北朝时期，北方民族崛起，渐渐进入中原，迫使原来的汉族政权南迁。这些北方民族如鲜卑等，原本就和西域民族有着血缘和文化习俗方面的深刻联系，在宗教信仰方面也受到西域的极大影响，因而一旦统治了中原，就使西域的宗教文化畅通无阻地涌入中国。中国自从魏晋之乱以后，中原雅乐逐渐遗失，因而随着政治力量的变迁，西域乐舞向中原长驱直入，最后竟然取代了其正宗的地位。

公元568年，立都长安的北周武帝鲜卑族人宇文邕聘娶西域强国突厥木汗可汗俟斤的女儿阿史那氏为皇后，可汗以其所获得的西域各国乐舞作为陪嫁，因而带来龟兹（今新疆库车地区）、疏勒（今新疆喀什地区）、安国（今乌兹别克的布哈拉地区）、康国（今乌兹别克的撒马尔罕地区）等国的乐舞[①]。在此之前，由于西部民族的连年征战，胜利者总是掳掠他国乐舞乐工，已经使包括印度、安国、康国、疏勒、龟兹等国家的乐舞逐渐传到中原。当北周最终统一中原以后，就在宫廷里汇总了所有的西域乐

① 参见《新唐书·音乐志》。

舞。

隋文帝时教坊机构曾将其继承下来的所有宫廷乐舞整编分类，设立七部乐：一，国伎；二，清商伎；三，高丽伎；四，天竺伎；五，安国伎；六，龟兹伎；七，文康伎。其中除了清商伎和文康伎两部来自南朝属于汉族乐舞，高丽伎是朝鲜乐舞以外，其他四部都基本上是西域乐舞。值得注意的是：其中第一部被隋朝称之为“国伎”的，却是西凉乐。西凉乐来自甘肃凉州（今武威），其中杂有许多西域乐舞的成分，所以《旧唐书·音乐志》说它是“中国旧乐，而杂以羌胡之声”，已经不是纯正的中原汉族乐舞了。到隋炀帝时又增加了两部西域乐舞：康国伎、疏勒伎，使之成为九部乐。以后唐太宗贞观十六年（642 年）平高昌（今新疆吐鲁番地区），得其乐舞，因而又增添了一部高昌乐，也是西域乐舞。上述十部乐中，西域乐舞占了绝大部分。

二、唐朝对西域乐舞的汲引

唐朝是一个对外完全开放的国度，因而它对于西域文化以及乐舞的汲引达到了最为强劲的程度。唐高宗永徽、显庆年间（650~660 年）灭掉西部强敌西突厥，西突厥以前在亚洲西部地区的所有属国都改为依附于唐，因而远到乌兹别克的阿姆河和阿富汗一带的辽阔地域都成了唐朝的控制地区。在这种历史背景下，西域各国的人众大批涌到中原，尤其集中在长安城里。其结果是带来长安社会生活和风俗好尚各个方面的胡化，无论服饰、饮食、宫室、乐舞、绘画，都沾染了西域的色彩，甚至连长安京

城的建设规制都受到影响而与周秦以来的制度殊异。[1]

唐朝所以能够呈现出全面开放的态势，历来学者们已经有了很多的论述，例如说唐朝皇族李氏原本出自西域，与西域有密切的关系[2]，但更直接的原因恐怕还是由于唐朝经济文化本身达到了极度的强盛和繁荣。

唐玄宗李隆基酷爱胡乐，因而西域各国经常有前来献舞献乐的，如开元初康国献侏儒和胡旋女，开元中米国献胡旋女，开元十五年（727年）史国献舞女，十七年（729年）骨咄献女乐等[3]。唐玄宗又酷爱来自佛曲的法曲，因而堂上坐部伎多奏法曲，所谓“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲皆以边地名，若‘凉州’、‘伊州’、‘甘州’之类。后又诏‘道调’‘法曲’与胡部新声合作”[4]。

佛曲是由西域传入的佛教乐曲，内容多为颂赞诸佛菩萨之作，旋律则入宫调，它们随着佛教势力的东渐而大量涌入中原。天宝十三年（754年）唐玄宗下诏将新来的胡乐并入法曲之内，各各缀以华名，在太常寺刻石示众，以垂永远，就使一部分佛曲（共八首）实现了名目上的华化。其中如唐朝著名大曲《霓裳羽

---

① ［日］那波利贞《从中国首都计划史上考察之唐代长安城》，载桑原博士还历纪念《东洋史论丛》。又唐代长安的胡化，冯承钧有《唐代华化番胡考》，载《东方杂志》第27卷第17号；［日］桑原骘藏有《隋唐时代来往中国之西域人》，载内藤博士还历纪念《支那学论丛》；向达有《唐代长安与西域文明》，载《燕京学报》专号之二，1933年10月出版。

② 李唐氏族，据各家考证，起自西陲，出于番姓，似有可信，见向达《唐代长安与西域文明》，三联书店1957年版，第5页。向氏注曰：关于此问题可参看冯承钧《唐代华化番胡考》，《东方杂志》第27卷第17号；刘盼遂《李唐为番姓考》，见《女师大学术季刊》第1卷第4期；陈寅恪《李唐氏族推测》，见中央研究院历史语言研究所编《纪念论文集》。

③ 参见《新唐书·西域传》。

④ 《新唐书·礼乐志》。

衣曲》就是这次由《婆罗门》改来的。①

在皇家和贵族的提倡下，西域乐舞就成了中原地区的好尚。唐代诗人元稹《法曲》说当时长安和洛阳的情景是“胡音胡骑与胡装，五十年来竞纷泊。”② 王建《凉州行》也说当时“洛阳家家学胡乐。”③

西域说唱表演艺术也传入长安，例如合生，就是一种由胡人带来的“歌言浅秽”的叙事说唱形式，其内容“或言妃主情貌，或列王公名质”，其形式则是“咏歌蹈舞”，在唐中宗时曾流行长安，上自王公大臣，下至妓女儿童，都能演唱。④

唐代宫廷教坊健舞里的拂林、胡腾、胡旋、柘枝，软舞里的苏合香等，都出自西域乐舞。健舞里的拂林舞源出罗马，已见前述，其他几种都是中亚一带的乐舞。其中胡腾、柘枝出石国，胡旋出康国。软舞里的苏合香则为天竺乐舞经西域传入。⑤

三、俗讲的兴起

魏晋以来印度佛教文化在中原大兴以后，佛教的教义宣赞及其表现形式也就日渐深入世俗生活。从六朝时期开始，中土佛僧开始尝试着用赞咏形式讲说一些佛教因缘、譬喻故事夹杂其间，以引起兴趣，警醒听众，增加传布效果。其方法是利用梵呗声调，或讲或唱，这就是梵呗说唱。

六朝时的梵呗说唱已经对听众具有很强的感染力，“谈无常则令心形战栗，语地狱则使怖泪交零，征昔因则如见往业，覆当

① 参见《唐会要》卷三十三。
② 《元氏长庆集》卷二十四。
③ 《全唐诗》，上海古籍出版社1986年版，上册第747页上栏。
④ 参见《新唐书》卷一一九《武平一传》。
⑤ 参见向达《唐代长安与西域文明》，三联书店1979年版，第64－69页。

果则已示来报，谈怡乐则情抱畅悦，叙哀感则洒泣含酸。”[①] 这让人联想到宋朝瓦舍里的说话效果。以后，讲唱人为了争取民众，更加入了中国世俗故事的内容。相对于僧众的正式诵经，这种宣讲佛经故事和世俗故事的说唱方式就被称之为“俗讲”。

俗讲的形式多种多样，我们今天看到的俗讲底本有变文、讲经文、押座文、缘起、话本以及歌、诗、词、赋等各种文体，可见它是广泛采取了当时民间流行的叙事吟咏方法。上述形式大致可以归纳为两类：一类如《庐山远公话》、《舜子变》等完全用散文叙述体，只说不唱；另一类则像《汉将王陵变》、《降魔变文》等，韵文和散文相间，有说有唱。唱则曲调皆隶属于一定的宫调，我们在俗讲文里常见到韵语前面标出“平”、“侧”、“断”等字样，大概即是平调、侧调、断金调的省文。[②]

俗讲的说唱形式直接导致了后来说唱艺术的兴盛。其实早在唐末，四川市井中已经有人开始模仿僧人俗讲来进行表演。唐人吉师老就在诗中歌咏蜀中女子能说唱《王昭君变文》，赞赏她“檀口解知千载事，清词堪叹九秋文”。而她在表演中仍像寺院僧人俗讲一样展示和所唱故事有关的图画，所谓“画卷开时塞外云”[③]，可见这时的市井表演还没有超出对寺庙俗讲的单纯模仿阶段。宋代城市瓦舍勾栏兴起后，寺院俗讲衰落了[④]，为俗世说唱艺术所取代。而宋代几种对戏曲有着重要影响的说唱和歌舞形式如鼓子词、唱赚、转踏、大曲、诸宫调等，都明显遗留有俗讲曲本的结构痕迹。

---

① ［梁］僧慧皎《高僧传》卷十三“唱导”。

② 参见向达《唐代长安与西域文明》，三联书店 1979 年版，第 309 页。

③ ［唐］吉师老《看蜀女转昭君变》，《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，下册第 1915 页上栏。

④ 宋人已经不知道“俗讲”作何解释，［宋］王灼《碧鸡漫志》卷五曰：“至所谓俗讲，则不可晓。”

第四节　西域艺术对于戏曲的影响

上述各种西域音乐舞蹈和梵呗说唱等表演艺术因素进入中原地区后，慢慢立稳了脚跟，在当地土风民俗中流传播衍，成为中原文化的一部分。当中国戏曲在其综合过程中不断吸收民间艺术因素而走向定型时，就把它们多多少少地吸收到自己的艺术成分中来。归纳一下，西域艺术对于中国戏曲的影响至少表现在下述五个方面：

（一）准备了曲调曲律

魏晋后中原雅乐遗失，隋代宫商七声竟然不能通，不得不假借周突厥皇后携来之龟兹乐人苏祗婆的琵琶七调，而后七声始得其正。[①] 唐宋宴乐二十八调，以及后来宋元戏曲音乐里所用的九宫十三调，实际上都是从这里演变而来。而宫调原理，实际上是中国曲牌体古典戏曲的命脉。

另外，传入中原的大量佛曲都是有宫调的，（宋代陈旸《乐书》卷一五九专立佛曲一节，共录九调二十九曲之名，计有婆陀调八曲、乞食调九曲、越调二曲、双调一曲、商调二曲、徵调一曲、羽调四曲、般涉调一曲、移风调一曲。）它们为后世戏曲将世俗曲牌统一于宫调创下了范例。

唐代的中原旧曲也已经丧失无几，而不得不以西域乐曲代替。《旧唐书·音乐志》说："自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐。"这是一个民族乐曲融合的过程，其时佛曲和梵呗乐曲也趁机混入，例如前面提到的改为汉名的佛曲，再如由梵呗

① 苏祗婆琵琶七调，向达说与印度音乐北宗的斯坦尼派（Hindostani School）相似。见向达《唐代长安与西域文明》，三联书店 1979 年版，第 254 页。

吟诵声调改编而来的曲调《文叙子》。[①]

（二）准备了乐器

西域乐器如竖头箜篌、曲项琵琶、筚篥、胡笳、胡角、胡笛等流入中原和深入民间，使中华古乐器的成分发生了变化，其中一些影响到戏曲。如筚篥曾被广泛用于宋杂剧伴奏[②]，宋代南戏可能也有用筚篥的，因为至今福建古老剧种南戏后裔莆仙戏里伴奏乐器还有筚篥。

（三）刺激了歌舞剧的发展

梁代周舍《上云乐》词里谈到一位来自西域的"老胡文康"，带领一群少儿组成的乐舞队，献艺梁朝宫廷，装扮凤凰狮子，跳胡舞[③]。其所来的国别不明，但至少说明当时民间也有自发的歌舞班子从西域来中原演出。到唐代则"歌舞曲多用龟兹曲"[④]，今天我们所知道的唐代一些著名的歌舞戏类型，大多和龟兹有关系。例如唐代教坊鼓架部所演出的乐舞大面、拨头、浑脱，都出自龟兹[⑤]。

（四）刺激了叙事文体和音乐结构的发展

中国的叙事文体向来不发达，只要看唐代以前的志怪小说如何简陋就可以知道。唐代传奇文的兴起，才将叙事文向前推进了一大步，而传奇的写作却是受了佛教俗讲文的影响。

就舞台艺术而言，叙事性表演主要体现在大曲的兴盛上。大曲是一种带有故事情节的歌舞表演，它虽然不起于唐宋，却在唐

---

① 《文叙子》有宫调，例如在宋代分属黄钟宫、大食调、林钟商、歇指调，见［宋］王灼《碧鸡漫志》卷五。到金代则隶属于正宫调，见《刘知远诸宫调》、《董解元西厢记》。

② 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第331页。

③ 参见［宋］郭茂倩《乐府诗集》卷五十一。

④ 《旧唐书·音乐志》。

⑤ 参见［唐］释慧琳《一切经音义·大乘理趣六波罗蜜多经》。

宋时达到极盛，其中不能说没有叙事文体发展的影响。从音乐结构形式来看，唐宋大曲主要是相同宫调的多曲连缀，但已经发展了相当的规模。由于大曲中有些来自佛曲（前面讲到的唐代《霓裳羽衣舞》即一例），它的宫调受到佛曲影响自无可疑。

到宋金诸宫调出现后，实现了用歌咏说唱的形式完整地叙述一个故事的功能，更为戏曲的诞生准备了叙事手段。诸宫调是由许多不同宫调的曲子连缀而成一种长篇的说唱故事的体裁，和当时其他一些说唱体裁如转踏、唱赚不同，它具备了庞大的篇幅，从而具备了巨大的叙事容量，又具备了精密和严谨的乐曲结构，便于人们在其中从事创作和演唱。只有到了这个程度，中国戏曲从唱曲发展变化而来的中间环节才能够接通。诸宫调的曲调形式则直接来自佛教俗讲①。

俗讲向诸宫调的变化，是从使用"梵吹"旧音向改用当时民间流行的曲调来演唱，这是一个伟大的转变。这个转变，以往根据史料都认为发生在北宋的都城汴京，其完成者则为孔三传。现在看来这个过程从唐代已经开始了，而发生地域则自敦煌向东。从孔三传为北宋时候的山西泽州人迁入汴京看，有可能从敦煌到山西的一整个河套地区都是诸宫调的孕育土壤。1907～1908年俄国柯智洛夫探险队在黑水城遗址发掘出的大量汉文文书里找到的平水版《刘知远诸宫调》残卷，应该说具有这方面的象征意义。黑水城为大夏国都，地点靠近敦煌，1125年为元蒙所破。平水则在山西临汾。这部诸宫调曲本在流传过程中所覆盖的地域恰恰与上述推论吻合。

（五）直接提供了题材内容

宋代官本杂剧和金代院本名目里有一些内容，例如《浴佛》、

① 参见李正宇《试论敦煌所藏〈禅师卫士遇逢姻缘〉——兼谈诸宫调的起源》，《西域戏剧与戏剧的发生》，新疆人民出版社1992年版，第55～70页。

《月明》、《打青提》等，都通过不同渠道而取自佛教习俗和传说。其中《浴佛》来自一种传入中国的印度佛教仪节：每年四月初八日释迦生日时，要对佛像进行洗浴。《月明》则是出自关于月明和尚度柳翠的传说，当然，这个故事已经中国化了。《打青提》表现佛弟子目连入阿鼻地狱救母的内容（青提为目连之母的名字）。

印度佛教传说里对于中国戏曲影响最著的当然还是目连救母故事。由于目连事迹符合了中国传统伦理中的孝道观念，因而在民间广为传播，又随着中元节盂兰盆会习俗的普及而深入民心。因此，目连故事就成为中国戏曲第一个完整的剧目出现在北宋杂剧的表演中①，并繁衍出后世遍及全国各地的五花八门的目连戏，形成中国戏曲史上一种特殊的文化现象。

① 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷八。

第六章　剧场的起源

戏剧现象是和剧场共生的，戏剧必须通过表演才能实现自己，但同时它就对表演的场地——剧场提出了要求。中国古代剧场的正式确立是在宋代，其时形成了专门化的演剧场所——勾栏。而在此之前，中国剧场走过了一个很长的发展历程，有一个职能逐渐明确和固定的演变史，到了唐代才初具规模。探讨这一历史过程，有助于我们对于当时戏剧存在状态的认识。

第一节　无剧场意识期

一、自然地形

与世界上任何地区和民族的戏剧一样，中国戏剧也源出于原始人类的宗教性模仿仪式歌舞。这类根基于原始人类交感巫术观念的活动，最初只是出于宗教氛围和巫术内容的需要，一般选择山林空地、崖壑坝坪等适合制造巫术氛围的自然地形举行，而其附近一定有峭壁岩石以便绘刻深含宗教意味的符号和图形，用以创造一个宗教氛围空间。

今天所看到的许多史前岩画歌舞仪式场面，其绘刻环境都具备上述条件。而当代考古学、人类学、美学对于史前岩画的一个较为一致的认识是：岩画不仅仅是原始人类的一个客观创造物而

单纯体现其美学和文化学价值，一定的岩画在原始思维中总是被视作特定宗教巫术活动的组成部分而进入原始人类的感觉空间。因此，岩画总是绘刻在特定的环境中，从已经发现的岩画遗迹看，刻绘图形的对象前面往往会有一片开阔地，便于人们举行宗教仪式，激发宗教情绪。根据这一认识，史前岩画歌舞场面与原始人类举行宗教仪式的场所总是对应的。

新疆呼图壁县西南天山深处雀儿沟的体现生殖崇拜意义的舞蹈岩画，雕刻于一堵上部外倾的陡峭崖壁上，崖前即是一块山间平坝。在这里举行宗教仪式，能造成原始人强烈的宗教心理体验。这山间平坝便是人类原始狩猎时期的表演场所。

农耕阶段的人类脱离了森林沟壑，在适宜于耕作的平原丘陵地带定居下来，祭祀农事神明的拟态性乐舞活动（例如“葛天氏之乐”）改在田野上举行，甚至夏朝第一位君主启所组织的大型叙事乐舞《九韶》，也不在宫室里面而仍然是在原野上举行，所谓“舞《九韶》于大穆之野”[①]。这种利用自然地形进行表演的方式，直至公元前7世纪左右的陈国还有遗留：陈民不分寒暑，聚集在宛丘，手持鹭羽击鼓跳舞[②]。宛丘是四周高中间凹的地形，为天然圆形剧场，在这种地形选择里已经加进了便于观者围观的因素。古希腊最初利用凹地形进行歌舞表演的情景与此相仿。

二、初级设施

当原始拟态表演的功利目的发生了从宗教到艺术、从祀神到娱人的转变以后，就引出了戏剧演出的对象：观众。而当时的特定观众群并不是社会普通民众，只是享有优越社会地位的贵族阶

---

① 今本《竹书纪年·帝启》。

② 参见《诗经·陈风·宛丘》。

级，因而最初的演剧场所只迁就于观演者的舒适便利，并不十分顾及表演的需求。从今存汉代画像砖、画像石形象来看，当时的百戏演出主要根据观演者的需要，在三种场合里举行，即：一，家室厅堂，也就是在贵族家庭的房屋厅堂里面的演出。二，屋宇殿庭，就是把在屋子里的演出挪到屋外，在堂前阶下的庭院里、或大殿前面的露台上举行。三，广场，即由皇帝或贵族组织的公开演出。可以看到，上述三种场所都是占当时人口比例很少的社会上层集团为了自己生活和政治的需求建构的，并非专门的演剧场所。中国没有出现古希腊那样为城市公众观看演出用的专门化剧场，其原因一方面固然是中国没有在先秦时期产生成熟的戏剧样式，另一方面也是受到社会意识的非民主化以及社会缺少自由民阶层的现实所制约。因而这时候的中国古代剧场还处在只注意安置特殊观众，不注重表演需要的初级阶段。

在这种社会基础上，表演不能在特定的场合中发展出固定的程式和规则，而只呈现出随意性和流动性的面貌。倒是广场演出孕育出一种安置观众的场所：看棚，它随着中国戏剧的发展一直被沿用下来。汉代广场演出还未见有观众处所的记载，到了隋朝则记载历历，如《隋书·音乐志》说："每岁正月十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。"很明显，各类演出是沿路排列的，一直伸延了八里地，而官员则在路两旁绑扎了众多的棚子安置自己，作为观看处所。《全唐文》卷二〇七宋璟《请停仗内音乐奏》曰："宫人百姓或有缚棚。"既然看棚是缚扎的，其用材大概是木条、席苫之类。棚里设有坐处，可以长久坐着观看，如《隋书·裴矩传》说："百官及民士女，列坐棚阁而纵观。"这种习俗被唐人继承，如唐朝宫廷驱傩，"三五署官，其朝寮家，皆上棚观之，百姓亦

人看"①。看棚有时很大，还可以隔成小区，唐代无名氏《玉泉子》载，赵琮的妻子在娘家观看演出，因为穷，其他家眷都用帷幕把她隔开。突然朝报赵已及第，"妻之族即撤去帷障，相与同席，兢以簪服而庆遗焉"②。看棚的形制，在后期被长期沿用，戏台出现后，成为环绕戏台的高档观众席。

第二节 戏台起始

一、露台

戏台的基本条件是有一个高出地面的台子，以供观赏者围观，为之提供充分的视野。最初的台子是用土垒成的。《尔雅注疏》卷四"释宫"宋代邢昺疏说："积土四方而高者名台。"《释名》卷五说："台，持也。筑土坚高，能自胜持也。"台的早期用途更多是在军事和政治方面，例如阅兵、招贤等，而早期表演则不需要台。

台子被用于演出，见于文献记载是在汉代。《汉书·郊祀志下》载："（王）莽篡位二年，兴神仙事，以方士苏乐言，起八风台于宫中，台成万金，作乐其上。"王莽宫中这座用来作乐的"八风台"，其建筑形制不详，但耗费金额巨大，看样子已经不是单纯用土垒的台子了。在高台上演奏音乐，见于汉人郭宪《洞冥记》卷一的有关记载：

> 武帝起招仙之台于明庭宫北。明庭宫者，甘泉之别名也。于台上撞碧玉之钟，挂悬黎之磬，吹霜涤之篪，唱来云依日之曲。使台下听而不闻管歌之声。

---

① ［唐］段安节《乐府杂录》。
② 《太平广记》卷一八二。

这座台一定非常之高，才能使下面的人听不到上面的演奏。它的用途是乐神而不是乐人的，所以本不指望让人们听到。

这种台子被称作露台。《汉书·文帝纪赞》曰：

> （文帝）尝欲作露台，召匠计之，直百金。上曰："百金，中人十家之产也。吾奉先帝宫室，常恐羞之，何以台为？"

以"露"而称台，是因为上面没有覆盖。《说文》曰："露，润泽也。"霜风雨露所降，皆无所庇护。所以露台应该理解为露天之台。文帝准备建造的露台是在宫殿中，通常的形式是在大殿前面用砖石建筑一块方形台子，和殿门齐高而相连，这种形式成为历代殿堂建筑（包括宫殿、神殿等）的模式，后世也被用作演出场所。这种和殿堂相连接的露台，进一步发展为独立的形制，和殿堂脱离开来，成为与殿堂遥遥相对而设立于庭院中央的露台，就向戏台的建制迈进了一大步。

汉代露台也曾被用于降神之所。《太平御览》卷一七〇七云，汉武帝元封二年（前 109 年）使人于甘泉宫建通天台，高三十丈，"舞八岁童女三百人，置祠具招仙人。祭天已，令人升通天台以候天神。"这座通天台实际上就是一个大露台，其作用是招徕天神。降神之台逐渐成为祠庙里的固定建筑，露台就在神庙里安了家。《新唐书·王玙传》说，广德初（约 763 年）术士李国祯上书，要求在终南山上建神庙，其中就包括露台的建筑。他说："唐家仙系，宜崇表福区，招致神灵。请度昭应南山，作天华上宫、露台、大地婆父祠……给百户扫除。"

二、舞台

唐代出现了专门的"舞台"的名称。崔令钦《教坊记》说：

"于是内妓与两院歌人，更代上舞台唱歌。"这种舞台的具体建筑形制也不清楚，但既然称作"舞台"，它的用途主要用于歌舞是明显的。杜牧《寄远》诗曰："向春罗袖薄，谁念舞台风。"① 点明了"舞台"和"罗袖"的联系，"罗袖"就是隐指舞蹈者的甩袖而舞。

唐代还有一则在高台上演出优戏的记载，更是与后世戏台的用途接近了。《新唐书·李光弼传》说，肃宗至德二年（757 年），史思明围太原，李光弼坚守，"史思明宴城下，倡优居台上，靳指天子。光弼遣人隧地擒取之，思明大骇，徙牙帐远去。"倡优演出中戏弄皇帝，可见演的是带有故事情节的戏剧。演出场所是在台上，其形式应当是仿照当时的舞台演出，只是这座台是临时架设的罢了。

唐代文献里又有"砌台"的名称出现。白居易《宴周皓大夫光福宅》诗云："何处风光最可怜，妓堂阶下砌台前。"② 为什么妓堂阶下和砌台前最能吸引人呢？因为这里是表演的场所，最能娱目赏心。《太平广记》卷二一九"周广"条引《明皇杂录》具体描写了宫女在砌台上演出的情景：

> 开元中……有宫人……尝因大华宫主载诞三日，宫中大陈歌吹，某乃主讴者，惧其声不能清……当筵歌数曲。曲罢，觉胸中甚热。戏于砌台，乘高而下，未及其半，复为后来者所激，因仆于地。

这里的台既然称"砌"，就已经不是《释名》所说的上古那种"筑土坚高"的土台，而是用砖、石等材料建造的台子了。从文

① 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，下册第 1327 页下栏。
② 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，下册第 1081 页下栏。

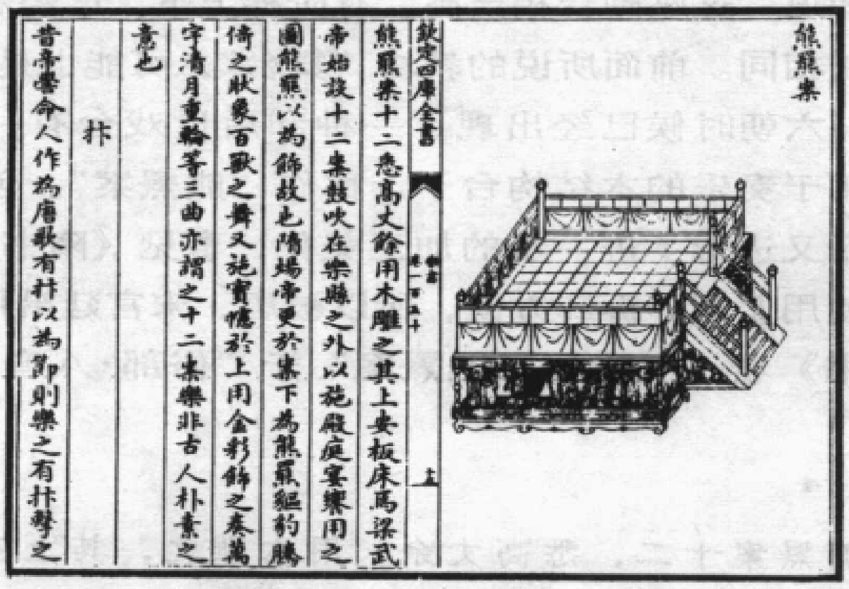
中又可以知道，这座砌台相当高，有阶梯上下，已经和后来的神庙露台形制相同。前面所说的教坊“舞台”，可能也是这种砌台。

另外，六朝时候已经出现了一种和后世戏台有一定姻戚关系、专门用于奏乐的木结构台子，称作“熊罴案”。创建于梁武帝，隋炀帝又进行了进一步的加工美化，事见《隋书·音乐志》。这种台子使用便利，拆卸方便，所以被唐、宋宫廷沿用下来。宋陈旸《乐书》卷一五〇列“熊罴案”于“俗部·八音·匏之属”，其文如下：

> 熊罴案十二，悉高丈余，用木雕之，其上安板床焉。梁武帝始设十二案鼓吹，在乐悬之外，以施殿廷，宴飨用之。图熊罴以为饰故也。隋炀帝更于案下为熊罴豹腾倚之状，象百兽之舞，又施宝帐于上，用金彩饰之，奏【万宇清】、【月重轮】等三曲，亦谓之十二案乐，非古人朴素之意也。

由上述文字及图可以知道，熊罴案的形状就类似于后世的露台，平面呈方形，有台阶上下，台周有木栏杆，上面演奏鼓吹乐。这种台子的用途，是当宴飨的时候临时放置在殿庭，奏乐助觞，不用的时候就可以撤去。它对于后来戏台形制的固定化产生了一定的影响。

唐代寺庙露台已经大量用于演奏乐舞，这种例子在敦煌壁画里俯拾皆是。五代时出现专门在露台上从事演出的妓女，宋人张唐英《蜀梼杌》卷下载：后蜀孟昶广政三年（940 年）正月上元日，“露台舞娼李艳娘有姿色，召入宫。”李艳娘被称为“露台舞娼”，一定是在露台上卖艺维生的专职艺人。



熊羆案

欽定四庫全書

熊羆案十二悉高丈餘用木雕之其上安板床焉梁武帝始設十二案鼓吹在樂縣之外以施殿庭宴饗用之圖熊羆以為飾故也隋煬帝更於案下為熊羆貙豹騰倚之狀象百獸之舞又施寶幰於上用金彩飾之奏萬宇清月重輪等三曲亦謂之十二案樂非古人朴素之意也

扑

昔帝嚳命人作為唐歌有扑以為節則樂之有扑尊之

图 27　宋陈旸《乐书》绘熊羆案图

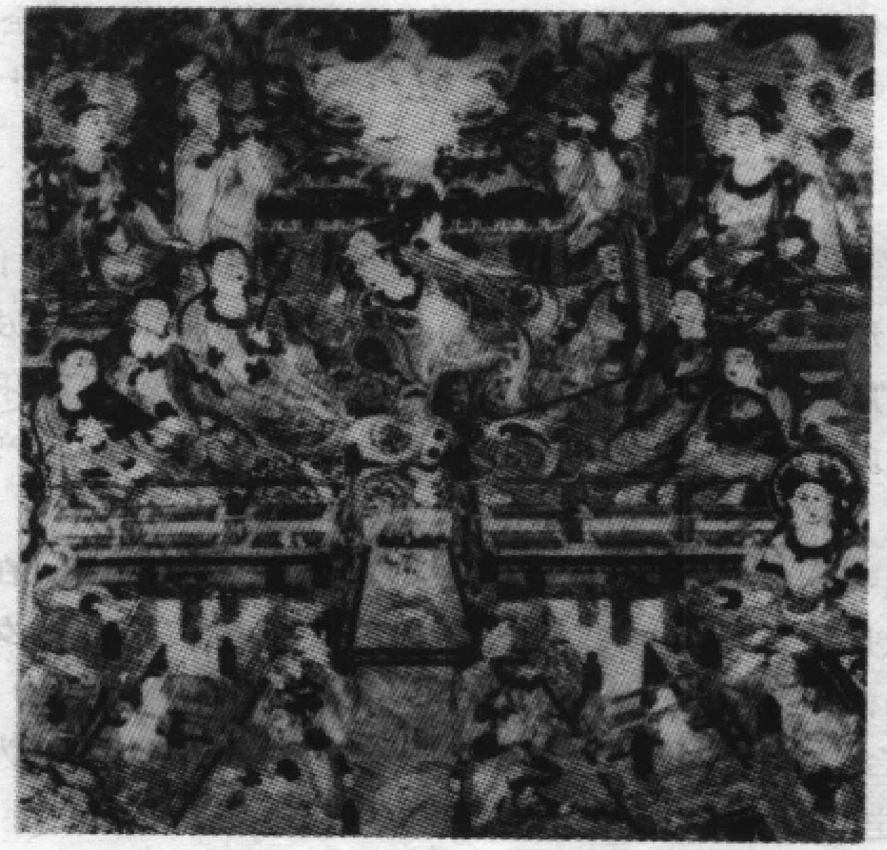


图 28　甘肃敦煌莫高窟唐 112 窟壁画露台演出图

第三节 汉魏百戏演出场地

汉魏时期表演艺术的主体为“百戏”，这是中国戏剧尚处于毛坯阶段的一种演出形式，它的特点是“杂”，所谓“俳优歌舞杂奏”①，一应歌舞、竞技、角力、杂耍、俳优表演全部囊括其中。而它对于表演场所却没有特别的要求，演出内容可以随演出地点的不同而变更和调整，可拆可合，可整可零。因此，汉魏时期的百戏没有固定的演出场所，而是随观赏者的需要随处表演。当时贵族豪强墓葬中大量的画像砖、画像石和彩绘壁画，为我们提供了这方面的形象资料。

从文物形象来看，当时的百戏表演主要是在三种场合举行：厅堂、殿庭、广场②。这三种场所都是因观剧者的生活需求而建构的，并非专门的演剧场所。因而中国古代剧场此时还处于只注重安置观众，不注重表演需要的初级阶段。下面分别论述。

一、厅堂式演出

这是文物形象中最为常见的一类演出方式。四川成都北郊羊

① ［唐］杜佑《通典》卷一四六。

② 汉代只有这三种演出场所。在汉代墓葬明器里常常见到有三层或四层的陶楼，陶楼上下内外常安置伎乐百戏陶俑，人们往往指这类陶楼为“戏楼”，这是错误的。它们并不具备后世戏台的性质，设想一下，如果在楼上演出，让观众从楼下观看，视线就会被遮断。其实这类明器是贵族地主楼居歌娱生活的反映，表现的仍然是室内厅堂式的演出。《古诗十九首·西北有高楼》云：“西北有高楼，上与浮云齐。交疏结绮窗，阿阁三重阶。上有弦歌声，音响一何悲。”描写的就是楼上奏乐的情景。楼居是富贵排场生活的显示，当时一般观阙类建筑上都起高楼，如李尤《东观赋》说：“上承重阁，下属周廊。”重楼回廊当然不是一般家庭建筑所能构设，所以贵族借以炫示富贵，它也就成为明器制造的追求目标。自然，楼中的内室空间较小，限制了百戏演出的规模和内容，因而并非是经常性的百戏表演场所。



图 29　四川成都羊子山一号东汉墓厅堂百戏画像石

子山一号东汉墓画像石，即展现了一个贵族家中的宴饮观剧场面。画面中帐幔悬垂，表示这是室内演出。左侧宾主分席，列几而坐，前有酒爵肉鼎供宴，后有妖姬美妾侍奉。主客前面的场地上，有十二人在表演骇目惊心的百戏，内容包括跳丸、跳剑、旋盘、掷倒、盘鼓舞、宽袖舞等等，场面热烈，情绪紧张。右侧有五个乐人坐席伴奏。四川郫县出土的另一块画像石上，除绘刻相似内容以外，还于画面右侧刻出帐幔弧线，将庖厨人员以及一辆参宴辎车拦挡在外，更明确标示出其内室演出的环境。以悬垂的帐幔表示内室场景，这是汉画的常见技法，河南南阳出土画像石中有大量例子。另外一种表现方式则是直接刻出屋宇。河南唐河县针织厂汉墓画像石刻一厅堂，柱头有一斗三升斗拱，厅堂上方有两个对称的望亭。厅堂内，左侧有二主人坐像，右侧为伎人表演掷倒。这是最为明确的厅堂演出形象。也有简略图示的，如四川彭县九尺铺出土一块汉画像砖，刻三人表演，而上面仅刻出一具屋顶，其演出环境就已经象征性地标明了。

汉代风气，官僚贵戚，狎近俳倡，歌吹娱乐，竞设豪奢，《汉书》中多有记载。例如丞相田蚡，“所好音乐狗马田宅，所爱倡优巧匠之属”。[①] 元后时期，“五侯群弟，争为奢侈……后庭姬妾，各数十人，僮奴以千百数。罗钟磬，舞郑女，作倡优狗马驰

① 《汉书·灌夫传》。

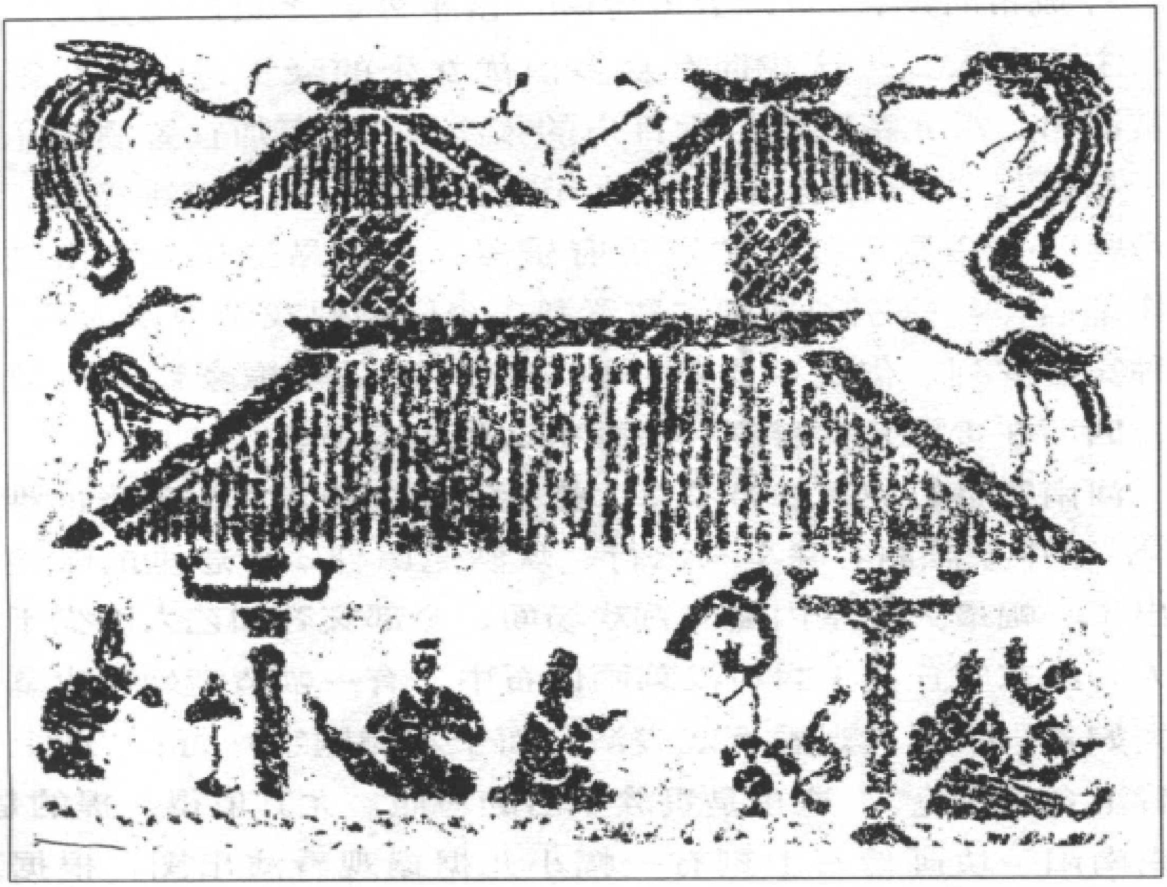


图 30　河南唐河针织厂汉墓厅堂百戏画像石



图 31　四川彭县九尺铺出土汉代厅堂百戏画像石

逐。"[①] 成帝时期，"贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐。"[②] 这些拥有众多倡优女乐的豪贵，习常在家中观赏演出。汉元帝时食邑六百户的张禹，"常责师宜置酒设乐与弟子相娱"，"入后堂饮食，妇女相对，优人管弦，铿锵极乐，昏夜乃罢"。[③] 昌邑王曾经"发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡"。[④] 宗室刘去则"数置酒，令俳倡裸戏坐中以为乐"。[⑤] 这种宾客罗列、倡优杂坐的厅堂演出，正是夸耀豪富的有效手段，因而在贵族墓葬雕刻和绘画中这类内容最多。

河南密县打虎亭二号汉墓，据推测墓主与宏农太守张伯雅有关[⑥]，墓中壁画内容除车马出行、炊爨庖厨外，于悬垂的帐幔下绘出了一幅最大的室内宴饮百戏场面，全部宾客加艺人不少于六十人。山东安丘县王封村汉墓画像石中，有一幅清晰地刻出墓主人夫妇各坐一榻，观看百戏表演，而于右侧题字一行："此上人马皆上食于天仓。"这正是贵族生活的写照。尤其值得一提的是，河南南阳一块画像石上刻有一幅小儿据榻观看演出图，根据墓志，这一小儿名为许阿瞿，"年甫五岁"即已身亡。显然，图中所绘为一个贵族少爷居家娱乐的生活情况。

不仅贵族耽于逸乐，由兼并土地、商贾渔利而致富的大量"富民"也竞相效尤，在家中大兴俳倡之乐。桓宽《盐铁论》记载了如下事实："今俗因人之丧，以求酒肉，幸与小坐而责辨歌舞俳优、连笑伎戏。"[⑦] "夫家人有客，尚有倡优奇变之乐，而况

---

① 《汉书·元后传》。
② 《汉书·礼乐志》。
③ 《汉书·张禹传》。
④ 《汉书·霍光传》。
⑤ 《汉书·景十三王传》。
⑥ 参见安金槐等《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》，《文物》1972年第10期。
⑦ ［汉］桓宽《盐铁论》"散不足第二十九"。

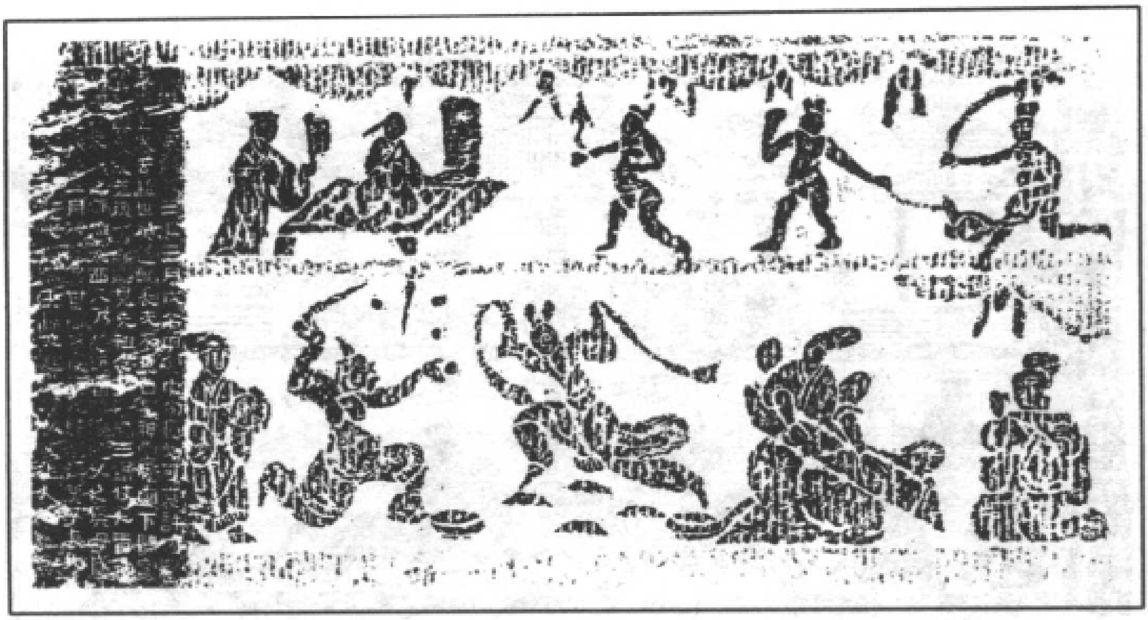


图 32　河南南阳东汉许阿瞿墓厅堂百戏画像石

县官乎?”① 这种普通富民的家室演出，助长了百戏的声势。

汉魏百戏的室家厅堂式演出，实际上是原始巫觋表演由野外进入屋室后的表现形式的遗留。《尚书·商书·伊训》说商代“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”，就是它的源头。《列女传》卷七称夏桀就已经“收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐”，或者有所本，因为其书晚出，不作为根据。

二、殿庭式演出

这是贵族富民于家中演出百戏的又一种形式，只是将表演场所由屋内迁移到屋外院子里，一般是主客坐在堂屋之中宴饮，伎人在庭院里表演。山东出土的汉画像石里常见这样的画面：正面刻出一座堂屋，屋里主人居中端坐，旁边排列宾客侍从，堂屋两旁有两座阙。堂屋前面的庭院中，有伎人在表演乐舞百戏。四川郫县东汉墓出土石棺宴饮百戏石刻，画面有所变化，正面刻出一

① ［汉］桓宽《盐铁论》“崇礼第三十七”。



图 33　山东微山出土汉代庭院百戏画像石

座重楼，楼内底层有五人坐而宴饮，伎人表演则在楼旁一侧的空



图 34　四川郫县东汉墓石棺庭院百戏石刻

场上。想来这空场仍然应该是楼前庭院，只是由于石棺画面限制而作了灵活处理罢了。楼的另一侧有一座阙，上面有人瞭望。阙旁边有厨房建筑，里面有庖人在忙碌。一乘马车又载客而来。整个画面把一个贵族家庭宴饮观剧的场景刻画得栩栩如生。上述石刻构图都缺乏合度的透视感，因而图中观者与演员的位置及二者之间的联系还不能给人以明晰的认识。江苏徐州出土的一幅纺织

百戏画像石则补充了我们的立体印象。石中右侧有一屋，采用斜侧面构图，屋中主仆都面向庭中观剧。

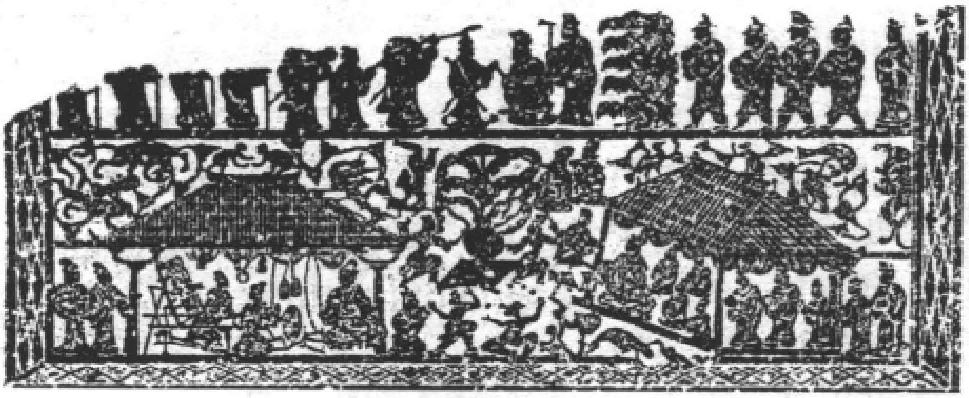


图 35　江苏徐州出土东汉庭院百戏画像石

这种殿庭院落式演出的更大场面，我们在内蒙古和林格尔东汉墓壁画中见到了。墓主人曾任使持节护乌桓校尉，治所宁城县。在墓葬中室东壁壁画中，绘有宁城图。整座县城的其他部分如市场、县寺等都绘得很小，惟独护乌桓校尉幕府占据了绝大部分画面。幕府有南、东、西三门，南门为正门，进门有子母双阙，府中有客馆、营舍、治事所、粮仓、武库、斋室等建筑。正中的主体建筑是一座高大的庑殿式堂屋。屋中帷幔高悬，墓主人端坐堂上，一边接受进谒者的罗拜，一边观赏庭院里的百戏表演。宽阔的庭院中，伎人在中央表演节目，周围排立侍者，再外围则是一圈甲士环立，场面喧阗而隆盛。堂屋侧有抱厦一间，内坐红衣高髻夫人，表明了这是校尉的家室起居之所①。幕府庭院中盛大的演出场面，显示了主人的势力和声威。

山东曲阜旧县村出土一块地主宅院画像石，其场面可与上述作为对照。这是一座小庭深院，进深二重，另有回廊隔开别院。前院

① 参见内蒙古自治区博物馆文物工作队编《和林格尔汉墓壁画》，文物出版社 1978 年版。

堂屋前有伎人表演掷倒，后院廊下有人抚琴，表现了一般地主的家庭娱乐生活。

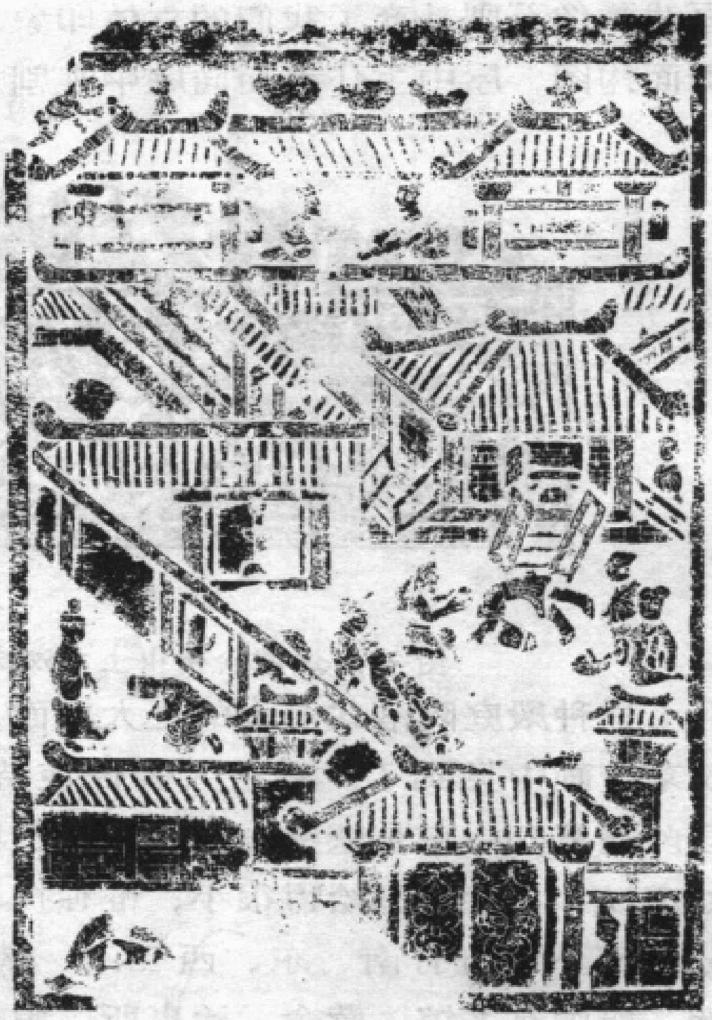


图36　山东曲阜出土汉代庭院百戏画像石

庭院演出也有其历史的渊源，例如上古时期天子的八佾乐舞，就是在宫廷大殿前面的庭院里举行。到孔子的时代，大夫季氏僭制，孔子就说他“八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也。”①汉代以后的宫廷百戏，也常常在殿前庭院里演出，例如《晋书·乐志》载后汉时期宫廷事：

> 正旦，天子临德阳殿受朝贺。舍利从西方来，戏于殿前，激水化作比目鱼，跳跃漱水，作雾翳日。毕，又化成龙，长八九丈，出水游戏，炫耀日光。以两大丝绳系两柱头，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，相逢切肩而不倾。

像这种八九丈长的大龙、相去数丈的丝绳，在室内是无法表演的，因而后汉皇帝设在德阳殿前演出，观演形式一如前面所述画

① 《论语·八佾篇第三》。

像石所表现的那样。

以后六朝诸帝也都纷纷仿效，《文献通考·散乐百戏》在叙述各朝百戏品类时，特地说明这些节目是“大飨设之于殿前”，都是在殿前庭院里演出的。《魏书·乐志》也记载了一笔，说当时的百戏演出形式为“大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也”。《隋书·音乐志》记载，到北周时候仍然是“鱼龙漫衍之戏，常陈殿前，累日继夜，不知休息”。《魏书·三少帝纪》裴松之注引《魏略》还记载了曹芳的一件逸事：“日延小优郭怀、袁信等于建始芙蓉殿前裸袒游戏……亲将后宫观瞻。”看来殿庭演出尤其为皇宫中所好尚。

至于沙门佛寺，大斋设乐，竟也在佛殿前庭演出俗世百戏，如《洛阳伽蓝记》卷一载，景乐寺里曾经“召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭。”这种风习已经开后世庙会演出的先河了。

三、广场式演出



图 37　河南新野出土汉代广场百戏画像石

汉武帝夸耀声威，喜欢举行广场上的大型百戏演出。例如元

封三年（前 108 年）春天举行的一次百戏汇演，“三百里内皆观”①。虽然没有指明演出的场所，但三百里以内的人都跑来看的话，再大的屋宇也装不下，只能是在广场上进行表演。三年之后，武帝又广聚京师民众，再次汇演百戏。这次的演出地点，历史文献里有明确记载：“夏，京师民观角抵于上林平乐馆。”② 平乐馆，又作平乐观，是汉代长安未央宫里的一座楼阙，清人顾祖禹《读史方舆纪要》引《括地志》曰：“观在未央宫，阔十五里。”李善注《西京赋》曰：“平乐馆，大作乐处也。”

为什么说平乐观是“大作乐处”呢？原来，它是被当作看台来使用的。刘熙《释名》卷五说：“观，观也。于上观望也。”指明“观”是用于远眺的。古人吟咏常常涉及“观”的这一功能，如曹植《临观赋》说：“登高墉兮望四泽，临长流兮送远客。”既然是登高望远，“观”就是高耸的建筑，并非有人理解的那样是殿堂式房屋。后汉李尤《平乐观赋》说：“大厦累而鳞次，承岧嶢之翠楼。”后汉崔骃《临洛观赋》说：“处崇显以闲敞，超绝邻而特居。列阿阁以环匝，表高台而起楼。”都极言观上的危楼耸峙。东晋陆机《洛阳地记》还明确说：“宫中……凡九观，皆高十六七丈。”

平乐观的望远功能被武帝利用，观看场面阔大的广场百戏演出，平乐观成了最大的看台，所谓“大驾幸乎平乐，张甲乙而袭

① 《汉书·武帝纪》。
② 《汉书·武帝纪》。

翠被……临回望之广场，程（逞）角抵之妙戏。"[1] 这种好大喜功的举动对于当时人心理上的影响一定是巨大的，所以一直到后汉时期，文人学士们还在絮絮不绝地吟咏其事，其中尤以李尤《平乐观赋》对于广场表演细节的描写为具体：

> 戏车高橦，驰骋百马，连翩九刃，离合上下，或以驰骋，复车颠倒。乌获扛鼎，千钧若羽，吞刀吐火，燕跃乌跱，陵高履索，踊跃旋舞，飞丸跳剑，沸渭回扰，巴渝隈一，逾肩相受。有仙驾雀，其形蚴虬，骑驴驰射，狐兔惊走，侏儒巨人，戏谑为偶，禽鹿六驳，白象朱首，鱼龙曼延，岘嵫山阜，龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶。

百马驰骋所表演的戏车一类节目，也确实非广场表演不能奏其功，非高观观看不能视其详。

---

① ［汉］张衡《西京赋》。其中所说的"甲乙"，人们有不同的解释。《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》"戏曲剧场"词条（中国大百科出版社 1983 年版第 452 页）解释为"在广场上观看角抵百戏而设的帐棚，以甲乙次第名之"，不准确。因为这一说法涉及到汉代有没有类似于后世的看棚出现，不得不在这里稍作辩释。首先，文中所说的汉武帝坐的甲乙之帐设在平乐观上面，而不是直接设在广场上。其次，武帝坐的帐自然不能和臣民众庶一起按甲乙次第排列，实际上其他人大概更多是在广场上观看，而不能上平乐观。唐人注"甲乙之帐"的有两人，一是颜师古在《汉书·西域传下》的赞语里说的："其数非一，以甲乙次第名之也。"一是李善在《文选·西京赋》里说的："班固《汉书赞》曰：孝武造甲乙之帐，袭翠被，冯玉几。《音义》曰：甲乙，帐名也。"颜师古的说法出于臆想，细味《西京赋》"大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被"的词句，所说居于帐中拥被而坐的人是汉武帝本人，那么，帐不能是许多座。李善所引《汉书赞》与《西京赋》意思一致，所引《音义》把"甲乙"说成是帐名，就较为合理一点。另外，汉武帝坐在广望观上的"甲乙之帐"内往下观看广场演出，这种帐子也和后世摆列演出旁边供大家用的看棚不同，只是略具其形制而已。汉代其实还没有任何有关百官众庶在看棚里观看演出的文献记载。

在观上观看演出，除了上面引述的汉武帝时期的资料以外，还有一则更为清晰的记载：《三国志·魏志·三少帝纪》裴松之注引《魏略》说，魏帝曹芳曾经："于广望观上，使（郭）怀、（袁）信等于观下作辽东妖妇，嬉亵过度，道路行人掩目，帝于观上以为谯笑。"在观上居高临下，俯视广场，不仅视野开阔，而且有明显的凌驾感，因此为当时的帝王所乐意采纳。到北魏时，有帝王从高楼上面观看士兵在阅武场表演角抵戏的记载，北魏杨炫之《洛阳伽蓝记》卷五"城北"条说：

> 禅虚寺在大夏门御道西，寺前有阅武场，岁终农隙，甲士习战，千乘万骑，常在于此。有羽林马僧相善抵角戏，掷戟与百尺树齐等；虎贲张车掷刀出楼一丈。帝亦观戏在楼，恒令二人对为角戏。

从楼上观看虽然没有从观上观看气势阔大，也能充分显示出观看者的地位非凡。

帝王置身于观上而欣赏百戏表演的场面，在贵族豪强墓中是不可能出现的，但广场演出的画像石却有着实例可举。山东沂南县北寨村汉墓中室东壁上额镶砌的一块绘有大型百戏演出场面的画像石，所描绘的应该就是广场演出。这种判断的根据一是其场面的阔大，不是一般屋宇殿庭所能够容纳；二是演出内容里有奔马、戏车这类只有广场才能表演的伎艺门类。张衡《西京赋》提到平乐观前广场演出中有"建戏车，树修旃……百马同辔，骋足并驰"；李尤《平乐观赋》也说到"戏车高橦，驰骋百马"之类。这是广场演出的独具节目。

总括上述内容，由于汉魏时期的百戏演出，实属帝王、贵族的家庭、官署娱乐，还没有产生后世那种公共场所商业性演出的形式，因而演出是随观众走的，演出场所首先是安置观众的场

所，然后才考虑表演的需要。可以说，真正的剧场在这一阶段里还没有产生。

第四节 晋唐戏剧场地的变迁

六朝隋唐时期城市公众的游艺场所习称为“戏场”，是从六朝佛寺演奏伎乐招集人众的活动中演变而来。“戏场”里已经有了一定的观剧设施，供人们坐观使用。

一、六朝寺院百戏

六朝时候中原佛寺兴盛，参禅拜佛成为人们社会生活中的一件大事，佛寺也就成了聚集人众的场所。佛寺僧人从印度学来演奏梵乐的技能，在设斋行像时进行表演，用以吸引人众。寺中设斋是经常性的仪式，而行像则是每年一度的大礼。寺僧通过行像的活动把城市众多的居民卷入自己的仪式行列，强行参与更多人众的精神生活，从而使寺庙更进一步成为人们的精神和文化寄托的中心场所。佛乐演奏中逐渐融入土著的百戏内容，佛寺也就转而成为人们观看演出的主要游艺场地。梁武帝时曾有人上书论佛法的败民，说是：僧尼不耕不偶，病民费财，设乐以诱群小，俳优以招远会。就是说的这种情形。

六朝寺院演出百戏的情况，北魏杨炫之《洛阳伽蓝记》里有着详细的记载，如说王典御寺：“至于六斋，常击鼓歌舞也。”如说景明寺：“梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。”如说宗圣寺：“妙伎杂乐，亚于刘腾（指长秋寺），城东士女多来此寺观看也。”而描写最为具体的是景乐寺：

> 至于大斋，常设女乐：歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，

> 以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入，无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟，召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭，飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中：剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间皆得食。士女观者，目乱睛迷。

寺庙演出的目的是用以愉悦神佛、招徕香客。演奏梵乐法音是其本能，但邀聘百戏艺人来助演就是寺庙职能的扩大化了。从景乐寺的例子来看，尼寺最初还不允许男人入观，但不久就取消了限制。洛阳城东士女大多到宗圣寺观看表演，可以想见城内其他区域以及城外的人也都有就近观看的寺庙，寺庙在当时已经成为人们观赏游艺的集中地点。

寺院演出的场地情况如何，史载不明，大概在大殿前面的露台上举行的为多，但遇到演出规模比较大时，则可以在庭院里随处表演，上述文献里所谓“奇禽怪兽，舞抃殿庭”，就是说的这种情形。

二、唐代戏场

从唐代文献里常常见到诸如“歌场”、“变场”、“戏场”等名词，这些都是演出场所的代称，而一般都与佛寺有关系。当然，广场演出也是最普及形式的一种，所以开元二年皇上下令禁断女乐，就有“广场角抵，长袖从风”① 的说法。那么，所谓的“歌场”、“变场”、“戏场”是什么样的场地呢？让我们来具体分析。

一、歌场，即表演歌舞的场所。段安节《乐府杂录》曰：“后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场，辄入独舞。”这一条资料里没有确切指明苏葩所赴歌场的具体地点，但这种歌

① 参见《唐会要》卷三十四。

场是人们可以随意进去甚至参加表演的，根据当时城市游艺情况来看，大概就是寺庙里面的演出场所。

二、变场，即讲说变文的场所。薛昭缊《幻影传》"李秀才"条曰："虞部郎中陆绍，元和中尝谒表兄于定水寺。邻院僧偕李秀才来，寺僧诋为不逞之徒，曰：望酒楼，玩变场者，岂有佳者乎？"所谓"变场"就是寺院里面举行俗讲、说唱变文的场所。

唐朝寺院里俗讲十分盛行，出现了一些著名的宣讲僧人。九世纪前期日本和尚圆仁赴长安，在他的《入唐求法巡礼行记》里多次提到听俗讲的情况，还说当时长安有名的俗讲法师，左街为海岸、体虚、齐高、光影，右街为文叙和另外二人。文叙的俗讲最为出色，"其声宛畅，感动里人"①，说唱的内容"无非淫秽鄙亵之事"，但"不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说"，以致于"听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为'和尚教坊'，效其声调，以为歌曲"②。在这种社会风气推动下，连唐敬宗也跑到兴福寺里去听他的俗讲③。

寺僧在说唱变文时，为了增强内容的感染力，还同时在表演场所周围悬挂与故事有关的图画，唐人吉师老《看蜀女转昭君变》诗所谓"画卷开时万里云"④，描述的就是这种情形。有形象画面的配合，俗讲就更加吸引人了，怪不得它成为唐代城市游艺里面的一项重要内容。今天我们在敦煌石室藏书里可以见到许多唐五代时期的变文本子，如《舜子变》、《汉将王陵变》、《降魔变文》、《目连救母变文》等，它们是当时寺院俗讲兴盛的文物证据。

三、戏场，即都市中演出百戏杂技歌舞的场所。《太平广记》卷八十三"续生"条引《广古今五行记》曰：

① ［唐］段安节《乐府杂录》。
② ［唐］赵璘《因话录》卷四。
③ 《资治通鉴·唐纪·敬宗纪》。
④ 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版，下册第 1915 页上栏。

> 濮阳郡有续生者……每四月八日，市场戏处，皆有续生。郡人张孝恭不信，自在戏场，对一续生，又遣奴子往诸处看验。奴子来报，场场悉有。以此异之。

从中可知，所谓“戏场”的意思就是“市场戏处”，也就是供人们消遣娱乐时随意游观的地方。“戏场”在一座城市里可以有许多，随人们的兴趣前往。唐代“戏场”一般设置在寺院里，宋人钱易《南部新书》描写唐代都城长安曰：“长安戏场，多集于慈恩。小者在青龙，其次荐福、保寿。尼讲盛于保唐，名德聚之安国。士大夫之家入道，尽在咸宜。”这里说的“慈恩”、“青龙”、“荐福”、“保寿”等，都是寺院名，为当时的著名“戏场”。那么，这些“戏场”里都表演些什么内容呢？除了保唐寺盛行由尼姑充任的俗讲以外，文中没有作进一步的说明。我们不得不借助于其他资料。《宗镜录》卷三引《大宋吴越国慧日永明寺主智觉禅师延寿集》说：

> 如《楞伽经偈》云：心为工伎儿，意如和伎者。五识为伴侣，妄想观伎众。如歌舞立技之人，随他转拍，拍缓则步缓，拍急则步急。如彼技儿，取诸乐器于戏场地，作种种戏。心之伎儿亦复如是，种种业化以为衣服。戏场地者，谓五道地。种种装饰，种种因缘，种种乐器，谓自境界技。儿戏者，生死戏也，心为伎儿种种戏者，无始无终，长生死也。

这里是以“戏场”里的乐伎舞伎的表演来比喻人心的欲念，我们不去管它，且只注意其中说到的“戏场”表演内容：有随拍起舞的舞者，有取诸种乐器演奏的奏乐者，有化妆，有装扮，有故事

表演。再看《太平广记》卷三九四“徐智通”条引《集异记》：楚州医士徐智通夏夜在外乘凉，偶尔听到桥上有人说话，商量“明晨何以为乐？”一个说：“不如只于此郡龙兴寺前与吾子较技耳。”一个说：“寺前素为郡之戏场，每日中，聚观之徒，通计不下三万人。”次日徐去龙兴寺观看，见到“寺前负贩戏弄，观看人数万众。”所说“较技”、“负贩戏弄”，都是指的杂技表演——大概当时所有歌舞杂技戏剧之类演出都包含在“戏场”里了。

所以，“戏场”演出才具有了极大的魅力，致使时常得观宫廷舞乐的皇室贵族，也被吸引到其中去。《资治通鉴·唐纪·宣宗纪》曰：

> 大中二年冬十一月，万寿公主适起居郎郑颢……颢弟颢，尝得危疾，帝遣使视之。还，问公主何在。曰：“慈恩寺观戏场。”帝怒，叹曰：“……岂有小郎病，不往视，乃观戏乎？”

万寿公主竟然不管小叔子的病疾，跑到慈恩寺里去看戏场，所以惹得宣宗李忱生气了。

其实早在隋代时，“戏场”已经成为一种全民观瞻、惹人留恋的游乐场所了。隋薛道衡有一首《和许给事善心戏场转韵诗》，描写洛阳正月十五的“戏场”演出场面曰：

> 京洛重新年，复属月轮圆。
> …………
> 万方皆集会，百戏尽来前。
> 临衢车不绝，夹道阁相连。
> …………
> 佳丽俨成行，相携入戏场。

…………

羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。

假面饰金银，盛服摇珠玉。

宵深戏未阑，兢为人所欢。

卧驰飞玉勒，立骑前银鞍。

纵横既跃剑，挥霍复跳丸。

柳杨百兽舞，盘跚五禽戏，

狻猊弄斑足，巨象乘长鼻。

青羊跪复跳，白马回旋驶。

…………

繁星渐寥落，斜月尚徘徊。

王孙犹劳戏，公子未归来。

…………①

一幅万方集会、众技竞奏的浩大场面扑面而出，演出内容包括胡舞、拟兽舞、假面舞、盘舞、杂技、马术、驯兽等等，无所不有。

从以上论述可知，“歌场”侧重于歌舞、“变场”侧重于说唱，而“戏场”虽然侧重于百戏伎艺表演，却也能用作一切表演场地的代名词。其中“戏场”是从皇室到普通市民所最为喜爱的游艺场所。

从历史的沿袭性来追究，“戏场”似乎并没有特别的建筑上的含义，只要是用作表演的一块空场就可以称为“戏场”。而“戏”字的本意原为游戏，游戏的场地都可以称作“戏场”。例如《晋书·王戎传》说：

---

① 《文苑英华》卷二一三·诗六三·音乐二引。

戏幼而颖悟……年六七岁，于宣武场观戏，猛兽在槛中虓吼震地，众皆奔走，戏独立不动，神色自若。魏明帝于阁上见而奇之。

这里所说的“戏”就是斗兽，观看场地宣武场就成了“戏场”。如果在广场上举行演出，广场也可以被称为戏场，《隋书·音乐志》说：“每岁正月十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。”可见戏场的概念最初是很宽泛的。隋费长房《历代三宝记》卷十二“论场”条说：“譬世園场则五果百谷，戏场则歌舞音声，战场则矛甲兵仗，道场则幡华宝盖、种种庄严。”把“戏场”和战场、道场等相比并，而把戏场解释为“歌舞音声”，就使其概念明确为表演场所。宋代的公共表演场所从寺院转为瓦舍勾栏，但在宋代文献里有时仍旧沿袭“戏场”的说法，如宋洪迈《容斋三笔》卷二“平天冠”条曰：

范纯礼知开封府，中旨鞫淳泽村民谋逆事，审其故，乃尝入戏场观优，归途见匠者作桶，取而戴于首曰：“与刘先主如何？”遂为匠擒。

淳泽村民所观优的戏场，应该就是瓦舍勾栏一类场所，从中可以见到二者的历史联系。

三、唐代剧场设施

唐代寺庙戏场里有无戏台，没有见到文献记载。但敦煌壁画里可以见到许多设在寺庙大殿前面供表演歌舞用的露台，四周围有栏杆，这应该就是戏场的表演台。梁武帝时可能就是仿照寺庙

露台的形制创造了被隋人称作“熊罴案”的奏乐台。唐代宫廷里则出现专门用于歌舞表演的“舞台”，崔令钦《教坊记》说“内妓与两院歌人，更代上舞台唱歌”。这种舞台或许就是“熊罴案”那样的活动台子，演出时临时搬到庭院里，也有可能就是固定的砖石结构的台子。唐代已经出现此类台子，称为“砌台”，见《太平广记》卷二一九“周广”条引《明皇杂录》。砌台相当高，有阶梯上下，类似于庙宇里的露台。到这一阶段，戏剧演出开始注重艺人的表演场地，使之朝向专门化的建筑形制发展。

唐代宫廷演出承袭前代，主要设之于殿廷，而观者的座位则为看棚，如段安节《乐府杂录·驱傩》说：“以晦日于紫宸殿前傩……其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看。”紫宸殿前设有大露台，其形制如今天故宫太和殿前露台的式样，皇上坐在大殿里面观赏，诸多大臣班列两旁，臣僚家属在露台周围缚扎看棚瞻仰，小民百姓则站在四周观看。当然这里描写的只是宫廷行傩时的情景，平时不会允许家属和小民们进宫。唐代宫廷里又有专门的看楼出现，《旧唐书·音乐志》说玄宗：

> 每初年望夜，又御勤政楼，观灯作乐，贵臣戚里，借看楼观望。夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架，出眺歌舞以娱之。

尽管这里的所谓看楼主要用途还在于观灯，但也被用来观看太常散乐和宫中女乐的歌舞表演了。

上述“看棚”、“看楼”都是在宫廷演出中专门用于处置观众的地方，民间则又有另外一种“看棚”。敦煌壁画里保存有唐代甘肃一带观赏歌舞的看棚的样式，例如莫高窟445窟北壁盛唐绘《弥勒变》的左前方有一幅宴饮歌舞场面，是在天气晴和时于人家居室的院子外面，用屏风临时隔起一个场子，雇请乐人前来进

行歌舞表演，客人们排坐在凳子上饮酒观看。这种看棚把观众和表演者一齐都包容进来，形成一个完整的观演环境，它可以被看作是早期的剧场形制，已经开了宋代瓦舍勾栏的先声。

唐代官府衙门由于经常设宴观剧，也考虑到修建专门的场地。唐穆宗长庆初（约 821 年），沈亚之作《华州新葺设厅记》曰：

> 今天下邦郡之望，莫与太华等，然而公堂宴台无别位。顾几砚与饩乐之具，日更废置于其间……夫几砚者，公事之重器也，以宴而迁，撤宴而复，则居不得常，屡更其所……事之者既劳，固以慢矣，而况酒行乐作，妇女列坐，优者与诙谐，摇笑讥，左右侍立，或衔哂坏容，不可罪也。夫狎久则不敬，岂吾之独患，其吏亦丑之。明日，解冗宇一构于正寝西南隅……不涉旬而功成……长庆元年四月甲子，吴兴沈亚之……张文其下，纪其功焉。

原来没有专门宴会演出场所时，每天在公堂上摆宴观戏，白天摆放桌椅笔砚，晚上撤去换上酒具乐床之类，席散后又得复原，仆从既不胜其劳，官僚们也怕因为优人妓女熟悉了公堂情况而失去威风，所以建筑了一座专门的设厅。

所谓“设”，原意为张罗布置，其内容含括准备宴席和酒席间的演出活动等，所谓“宴设”，但逐渐“宴”和“设”分离，称“宴”时不一定有演出，称“设”时则一定有演出，如王建《宫词》说：“春设殿前多队舞。”白居易诗曰：“戎装看春设，左握宝刀斜。”《太平广记》卷二五七引《王氏见闻录》具体描写了封舜卿在四川观看“设”的场景：

> 及封至蜀，置设，弄参军后，长吹《麦秀两岐》，于殿前施芟麦之具，引数十辈贫儿，褴缕衣裳，携男抱女，挈筐笼而拾麦，仍合歌唱，其词凄楚。

文中所说的“设”，就是指弄参军戏和后来的《麦秀两岐》戏。专门为“设”建造的厅，其作用等同于“戏场”，只是改在室内而已，所以“设厅”成为当时的专用术语。《太平广记》卷七十四“张定”条引《仙传拾遗》说张定能为巫术，变化人物，而在家至孝，曾：

> 与父母往连水省亲，至县，有音乐戏剧，众皆观之，定独不往。父母曰：“此戏甚盛，亲表皆去，汝何独不看耶?”对曰：“恐尊长要看，儿不得去。”父母欲往，定曰：“此有青州大设，亦可看也。”即提一水瓶，可受二斗。以来空中无物，置于庭中。定禹步绕三二匝，乃倾于庭院内，见人无数，皆长六七寸，官僚将吏士女看人喧阗满庭，即见无比设厅、戏场、局筵、队仗、音乐、百戏、楼台、车棚，无不精审。如此宴设一日，父母与看之。

“青州大设”一定是在当时享有盛名，其内容则包括“设厅”、“戏场”等等，这里的“设厅”成为与“戏场”并列对称的名词，可见它是被专门用作表演场所的。

设厅在宋代成为地方官府衙署里的固定建筑，今天见到的一些宋代刻绘里常常见到其踪影。苏州府文庙宋平江府平面图碑子城部分所画出的府衙建筑结构，在官邸的后面就建有一座“设厅”，设厅的后面是“小堂”，再后面是“堂宅”，可见设厅是专门的宴乐处所，分隔在官衙和住宅之间。宋刻《景定建康志》里

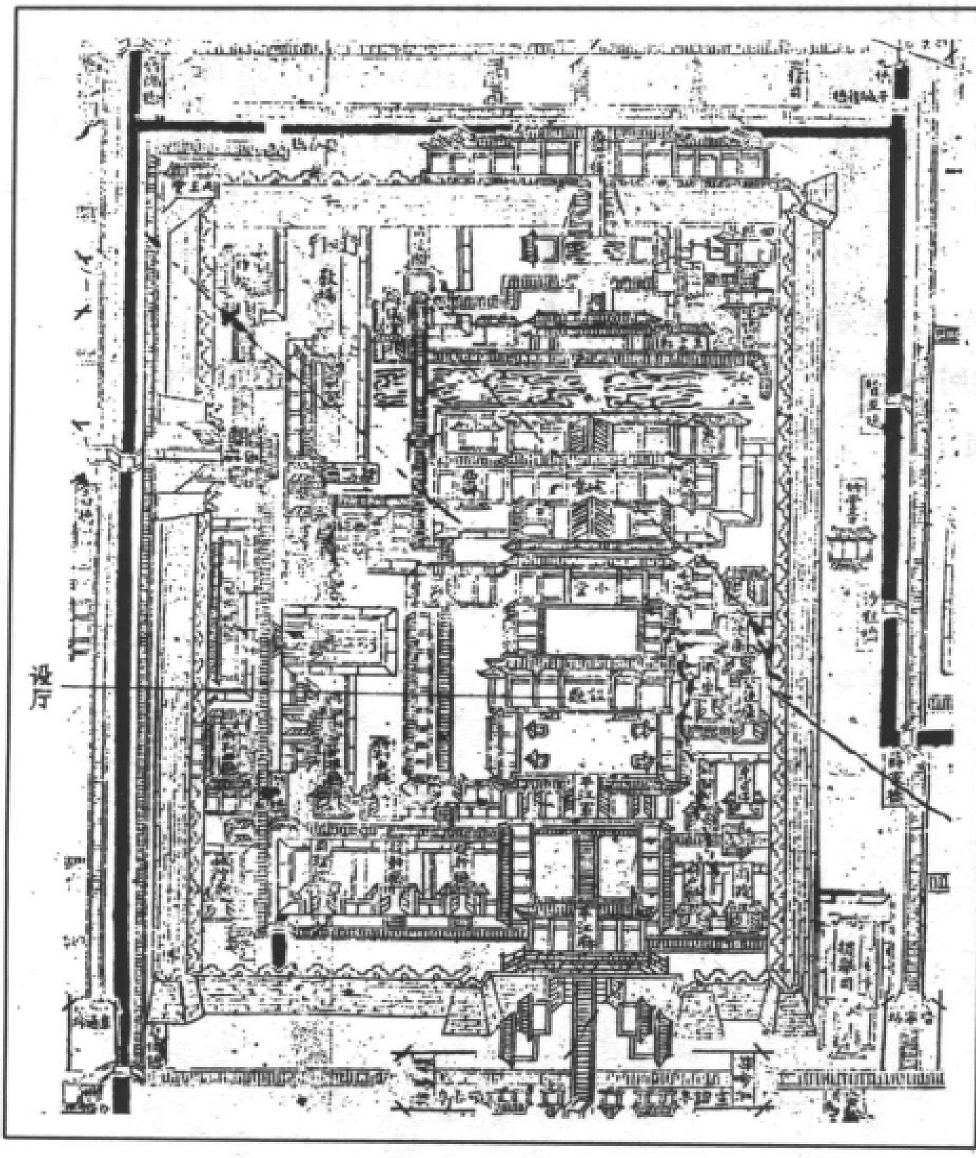


图 38　江苏苏州宋平江府图碑子城官署设厅

所收的官署住宅图也在偏殿处建有一座设厅。

四、唐代堂会演出场所

唐代尽管剧场建筑有了长足的发展，人们有了可以集中观看的娱乐场地，但是汉代形成的堂会演出的传统形式并不由此而稍损，反而一直生生延续下来。毕竟堂会演出比较方便随意，并能够配合家庭中的宴会娱宾、喜庆哀丧以及酬神许愿等事情而随时

举行，所以保有强盛的生命力。唐代有营丘富民陈癞子家里为祝寿而进行伶伦演出的记录，见五代范资《玉堂闲话》，又有官僚崔铉家班日常演出的故事，见唐代无名氏《玉泉子真录》。堂会演出的常见地点是正厅台阶下面的院子里，崔祐甫《广丧朋友议》说："郑卫之女，列于宾席之末；俳优侏儒，设于公堂之下。"[1] 指的就是庭院演出。《玉泉子真录》说崔铉家僮学成了戏，"命阅于堂下"，所谓"堂下"，就是堂前阶梯下，也就是在庭院里演。

① 《文苑英华》卷七十六"议"。

第七章　特殊戏剧样式的缘起

在中华戏曲的大家庭里，有一些特殊的组成部分，比如傩、木偶戏、目连戏等，它们和戏曲产生发展的主体航道既有着极其密切甚至部分同一的关系，又各各带有自身的鲜明特色而划出特定的轨迹。傩与发生期的原始戏剧息息相关，长期保持了原始拟态表演的形式及巫教内涵。木偶戏的源起与戏剧的源起彼此具有交和互渗的影响关系，二者共同由远古信仰的深处结伴走来，并永远粘合不离。目连戏被戏曲吸纳的过程几乎与戏曲脱离初级面貌进入成熟期的过程同步，以后又在各地方戏曲里保持一种比较独立的面貌而具备自身清晰的发展线索。它们彼此之间也发生千丝万缕的联系和交叉，共同与中华戏曲的整体结构构成复合型的杂呈形态。由于在正文中无法对之进行展开论述，特地在这里专门开辟一袭领地，以充分展现其风貌。

第一节　傩仪及其戏剧性转化

傩祭的产生根基于上古时代先民在交感巫术思维支配下的巫傩厌胜仪式，与蜡祭、雩祭同为原始巫风的反映。三者的性质不同，决定了它们之间的差别。例如前二者属于岁时礼仪，后者则随机而作。傩祭和雩祭的区别则在于，前者为一种正式列入国家

祀典的仪礼活动，后者则是官方的敬天祈神活动。周代主持傩仪的方相氏为大司马的属官，他“帅百隶而时傩”[①]。雩祭则由大宗伯的属官司巫主持，他掌群巫之政令[②]。雩祭常常有女巫跳舞乐神，故称“舞雩”，可见雩的舞乐成分大，而傩的仪典成分大。但在后世漫长的发展过程中，傩仪把雩祭的舞乐成分也吸收了进来。三种祭仪活动中的傩祭，就是后世傩戏所由产生的语义源。

一、周傩

周代律令规定的岁时傩仪一共有三次：三月为诸侯傩，所谓“国傩”，为的是“以毕春气”；八月为天子傩，为的是“以达秋气”；十二月为天下人都参加的大傩，为的是“送寒气”[③]。汉代郑玄解释这三个时辰举行傩祭的目的是：三月促使阴气终止，八月促使阳气终止，十二月促使阴气收敛。不止则厉鬼出行而害人。原因是三月太阳在黄道中走到了昴处，八月运行到昴毕处，十二月行进到虚微处，前二处有大陵积尸之气，后一处有坟墓四司之气，都召厉鬼。这是汉儒按照阴阳五行观念对于周代礼仪的解释，把行傩与星相四时扯在了一起。

二、汉傩

汉代傩仪改为年终的一次，但把以往四时傩仪的意义都吸收进来。汉傩里增添的十二神兽，实际上就是一年十二个月和一天十二辰的具象神，另外还增加了一百二十个侲子，也是建立在这个意义之上（今天云南彝族虎神祭里的十二神兽为生肖神，而十二生肖恰与十二辰对应，其本原意义相同）。汉代行傩时皇宫各

① 《周礼·夏官司马》。
② 《周礼·春官宗伯》。
③ 《礼记·月令》。

州县府廨以及民间乡社一齐举行傩仪，实际上是合并了周代的天子、诸侯和乡人傩。

首次详细记载傩仪的文献是《后汉书·礼仪志》：

先蜡一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二岁以下，百二十人为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角……于是中黄门倡，侲子和，曰："甲作食殃，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追凶恶，赫汝躯，拉汝干，节解汝肉，抽汝肺肠！汝不急去，后者为粮。"因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火，送疫出端门。门外驺骑传炬出宫司马阙门，门外五营骑士传火弃洛水中。①



图 39　山东沂南北寨村东汉墓石刻方相氏图

按照它的描述，汉代宫廷大傩的时间是腊月七日晚，由黄门令主持，中黄门和仆射装扮方相氏和十二神兽，十到十二岁的黄门子弟一百二

① 《后汉书·礼仪志》。

十人为侲子击鼗鼓，先在帝王殿前齐唱驱傩歌，继而大呼搜索宫内三遍，把火把传到端门外，由骑兵递相传接一直送到洛水抛入河内。这是完全的驱祟仪式，没有添加任何其他的成分。以后历代相沿，逐渐演变。

方相氏之外，汉代傩仪里出现十二神，各自有自己的驱魅功能和专门的镇辟对象。十二神的来源今天多数已经弄不清楚，一般认为它们原来都是些以猛兽为原型的凶神。

东汉张衡《东京赋》所描写傩仪过程，更添加了文学色彩，其中说到的十二鬼物名称，都与《后汉书》中的记载不合：

> 尔乃卒岁大傩，殴除群厉。方相秉钺，巫觋操茢，侲子万童，丹首玄制。桃弧棘矢，所发无臬；飞砾雨散，刚瘅必毙。煌火驰而星流，逐赤疫于四裔。然后凌天池，绝飞梁；捎魑魅，斮獝狂；斩蜲蛇，脑方良。囚耕父于清泠，溺女魃于神潢；残夔魋与罔像，殪野仲而歼游光。八灵为之震慑，况鬾蜮与毕方。度朔作梗，守以郁垒；神荼副焉，对操索苇。目察区陬，司执遗鬼。京室密清，罔有不韪。

或许当时鬼物名称甚多，驱疫或者写作时临时选定十二个以符十二之数即可?或许东京与西京所驱疫鬼不同?限于知识，无可措辞。十二神之外，参加逐傩仪式的神灵里还有两个重要人物，即神荼和郁垒，宋人高承《事务纪原》卷八引《轩辕本纪》曰："东海渡索山有神荼、郁垒之神，以御凶鬼，为民除害，因制驱傩之神。"似乎两位神物还是傩仪的发起者，在张衡《东京赋》里它们的作用是搜寻遗漏的鬼物。后来神荼郁垒在民间信仰里发展成为门神。

从今天见到的诸多汉代傩仪图像里，可以看到各类神怪鬼物的形象装扮，但也无法一一确指神怪和鬼物的名称。例如 1974

年于四川省郫县新胜乡出土的东汉石棺线刻大傩图，前有执桃杖开道的方相氏，后有众傩神将众鬼物集中在一起，拖拉肩扛、驱赶扑捉。又如1972年出土于湖南省长沙市马王堆一号西汉墓的漆棺彩绘驱傩图，绘大量云气，中有诸种神兽手持武器追逐驱赶怪物。

三、隋傩

隋朝希图上法周代，将傩仪重新改为一年三次，但已经不能扭转民间习俗的定势。隋朝傩仪改由鼓吹令统帅，侲子用乐人子弟二百四十人，其中一百二十人执鼗鼓，一百二十人执鞞角，逐疫时鼓角齐鸣，"作方相与十二兽舞戏"①。从参加者身分的变动以及驱傩过程的程式化，可以看出隋朝行傩的表演成分加强了。

四、唐傩

唐代驱傩又有变化，改在年三十夜举行，由太常寺乐人操办，方相氏"蒙熊皮，玄衣朱裳"变成了"戴冠及面具"、"衣熊裘"，十二兽由"有毛衣角"变成了红头发穿白地画衣并手持麻鞭甩响，侲子增加到五百位，全部戴面具，并增加一个唱师。行傩时由宫廷乐队在紫宸殿前奏乐，皇上设大宴招待臣僚，家属都上棚观看，百姓也可以进去②。很明显，唐代宫廷大傩已经朝向乐舞表演发展，其年节庆典的性质增强，宗教意味减弱。另外，当宫廷驱傩时，长安的市井百姓间也同时展开装扮活动，以增加其节日气氛。唐人罗隐《市傩》诗说："傩之为名，著于时令矣。自宫禁至于下黧，皆得以逐灾邪而驱疫疠。故都会恶少年则以是时鸟兽其形容，皮革其面目。"说的是年轻人届时戴上头套、面

① 《隋书·礼仪志》。

② 参见［唐］段安节《乐府杂录·驱傩》。

具等物，身穿奇异服装扮成鸟兽形状进行表演。

五、民间傩

见于正史的傩仪，所反映的都是从黄帝传袭下来的正统中原文化的风俗，实际上在荆楚百越地区的边民中，流行着更原始和丰厚的巫俗信仰仪式，楚国屈原整理的巫祝祈神歌词《九歌》所概括的只不过是其中的一小部分。梁时刘勰写《文心雕龙》，在"祝盟篇"里点明了当时南北巫傩的不同与相通："侲子殴疫，同乎越巫之祝。"

从以上所说的宫廷傩祭活动来看，行傩的目的很单一，即：驱疫禳灾。这一点一直在宫廷里保存到明代。民间傩则走了另外一条路子，远在春秋时代，已经成为乡众毕集的一种公共活动。《论语·乡党》赞赏孔子尊敬乡里的举止，其中说他"乡人傩，朝服而立于阼阶"。在行傩队伍来到自己家门前时，表示对于乡老



图 40　四川郫县东汉墓石棺大傩图

的尊重和恭敬。所以宋朱熹《论语章句集注》卷五解释说："傩虽古礼而近于戏，亦必朝服而临之者，无所不用其诚敬也。"① 可见当时的民间傩确实是挨家挨户沿门逐疫的。

① 孔子朝服而立的目的也为了保护自己的祖先神不被惊扰，见《礼记·郊特牲》。

以后随着民间信仰的世俗化和多元化——杂化，傩祭结合其他习俗向着地区民俗文化的方向发展。梁代民间的岁终逐除已经改变为社火模样，并吸收了佛教神参加。梁代宗懔《荆楚岁时记》曰："十二月八日为腊日。谚语：腊鼓鸣，春草生。村人并击细腰鼓，戴胡头及作金刚力士以逐疫。"梁武帝萧衍佞佛，为佛造丈八铜像，舍身同泰寺为僧，并在全国各地大力兴建佛寺，当时仅建康一地就建有佛寺七百余所，这导致举国上下的崇佛拜佛热潮。民间就把佛教神以及西域胡神都引入了华夏传统的傩仪中来，使之开始出现神系杂糅的现象。

唐代敦煌一带的傩祭则更是连主神都改变了，用民间传说中更加亲切而人化了的神钟馗取代了方相氏的地位。敦煌写本斯2055号有《除夕钟馗驱傩文》一篇，其中说到：

> 亲主岁领十万，熊罴爪硬，钢头银额，浑身总着豹皮，尽使朱砂染赤，感称我是钟馗，捉取江游浪鬼。

钟馗的本字原为终葵，《礼记·玉篇》云："终葵，椎也。"就是打鬼时用的棒槌。它又有可能是神物郁垒，唐人周繇《梦舞钟馗赋》说钟馗"彼号伊祁，亦名郁垒。"① 所说或许有根据。到了唐开元年间，据说一次玄宗曾梦见钟馗为自己吃鬼，醒后命吴道子绘钟馗像，并告示天下②。大概钟馗从此成为民间熟知的驱鬼巨神。

和钟馗一起行使逐鬼权力的还有白泽、九尾狐、三危圣者、南山四皓、蓬莱七贤等各路仙怪，而那些虽然听起来凶狠可怕的古代恶鬼，毕竟令后人感到陌生了，于是换成出没于市井乡里的

---

① ［清］陈元龙《历代赋汇》卷十八，第四页上栏。

② 参见［宋］沈括《补笔谈》卷三。

各种俗世鬼怪，诸如醋大之鬼、贫儿之鬼、田舍之鬼、市郭儿之鬼、工匠之鬼、奴婢之鬼、僧尼之鬼、疾病之鬼、窃盗之鬼、悖逆之鬼、咬蛀之鬼等等①。

敦煌卷子里有二十几篇《儿郎伟》（有的直接标为《儿郎伟驱傩》《驱傩文》）词，为沙州归义军在除夕时的驱傩仪式词，其写作时代大约为唐五代时期。

唐代民间的傩祭已经成为典型的傩舞社火活动，其中不乏歌舞戏的因素，这恰恰与当时进化到歌舞戏阶段的中国戏剧相表里。至于方相氏的职能范围，则由过去的逐疫、丧葬开道和墓中赶鬼三项，缩小到后面的两项，成为单纯的丧葬护卫神。

第二节　木偶戏的起源与成熟

一、起源二说

木偶戏的历史十分悠久，其起源古有二说。一为陈旸《乐书》、高承《事物纪原》引《列子·汤问》：

> 周穆王西巡狩……有献工人名偃师……王荐之曰："若与偕来者何人邪？"对曰："臣之所造能倡者。"穆王惊视之，趣步俯仰，信人也。巧夫！锁其颐则歌合律，捧其手则舞应节，千变万化，惟意所适。王以为实人也，与盛姬内侍并观之。技将终，倡者瞬其目以招王之左右侍妾。王大怒，立欲诛偃师。偃师大慑，立剖散倡者以示王，皆傅会革木胶漆白黑丹青之所为。王谛视之，内则肝胆心肺肾脾肠胃，外则筋骨支节皮毛齿发，皆假物也，而无不毕具者。合会复如初见。王试废其

① 参见敦煌卷子伯3468《进夜胡词》。

> 心，则口不能言；废其肝，则目不能视；废其肾，则足不能步……

文中说周穆王时的“工人”偃师献的这个假人，“革木胶漆白黑丹青之所为”，而“歌合律”，“舞应节”，“趣步俯仰”，并能“瞬其目以招王之左右侍妾”，认为这就是最早的木偶戏。但《列子》一书为魏晋人伪托，不足为凭。而同类故事，在佛教梵典里经常见到，如《大藏经》、《杂譬喻经》里都有，很有可能《列子》里的这个故事就取自佛经的蓝本①。另外，这个假人简直就是一具用机械传动的机器人，其表演和传情功能过于健全，已经远非后世木偶戏可比，这个故事中的神话色彩是显而易见的。

第二个木偶起源理论是段安节《乐府杂录》引用传说，认为起于汉高祖平城之围，用木头雕刻成美女表演歌舞来瓦解敌人军心。宋人多从之。其文曰：

> 自昔传曰：起于汉祖，在平城，为冒顿所围，其城一面即冒顿妻阏氏，兵强于三面。垒中绝食。陈平访知阏氏妒忌，即造木偶人，运机关，舞于陴间。阏氏望见，谓是生人，虑下其城，冒顿必纳妓女，遂退军。史家但云陈平以秘计免，盖鄙其策下尔。后乐家翻为戏。

但这件事不见正史，可信度本很小。所说又似乎是流而不是源，因为陈平不可能凭空造出运用机关驱动的木偶人来，如果史有其事，他也一定是借鉴了当时的木偶制造技术，来成就这一番大业，因此这个说法也不可信。

① 参见董每戡《说剧》，人民文学出版社1983年版，第20、21页。

二、源起

近代以来世界各国学者经过考察和研究，提出了在早期埃及、希腊和印度就有木偶戏的各种证据，于是也有中国学者认为中国的木偶戏传自印度①。但普遍的说法是，在中国与印度交通之前，中国的木偶已经具有悠久的历史，印度木偶戏充其量只是对中国木偶戏的表演技术有所促进而已。

木偶最早应该是被用于丧祭。奴隶时代盛行生殉，用活人为奴隶主殉葬。随着生产力的发展，对于劳动力的需求增加，另外尚武征战也使统治者意识到丁口的重要性，因此逐渐改为用俑人代替活人来殉葬。安阳殷墟的考古发掘中，曾出土过一件戴枷陶俑，这是今天见到的最早一例。《礼记·檀弓下》曰："孔子谓为刍灵者善，谓为俑者不仁。"郑玄注曰："俑，偶人也。有面目机发，有似于生人。"孔子出于仁的关怀，甚至对墓葬里使用俑人提出批评，说明当时使用俑人殉葬已经是一种普遍风气。按照东汉郑玄的说法，这些俑人已经是用木头做成的，可以安装机械传动装置，模仿活人那样行动了。那么，在孔子的时代实际情形是否如此呢？今天在春秋战国墓葬里确实常常见到木俑，例如湖南省长沙市仰田湖楚墓、常德市德山楚墓，河南省信阳市长台关楚墓，以及四川省战国墓等等，都出土有实物。这些俑人的身分一般是仆吏、侍女、武士一类人。汉代墓里则开始出现大批歌舞俑。例如1973年出土于长沙市马王堆的西汉墓，里面就有彩绘木俑和木乐俑存在。②

但是，汉代以前的俑人，大多只是简单地刻木为形，还不具备活动肢节，明显无法用于表演。不过，信阳楚墓里出土的女俑已经装上了假发，个别手腕可以转动。西汉时期则出现了活动木

① 参见许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《小说月报》第17卷号外。
② 参见何介钧、张维明《马王堆汉墓》，文物出版社1982年版。

偶，使木偶的使用功能大大提高。1979 年山东省莱西县西汉墓出土了一具悬丝木偶，全高 1.93 米，全身主要构架现存为十三根木条，各部分的关节都可以活动，能坐、立、跪，腹部和腿部都有穿线用的小孔。同时出土的还有一根长 1.15 米，直径 0.07 米的银棍，可能就是提调木偶手脚用的①。很明显，这具木偶已经可以由人操纵而进行表演了。郑玄上述说法，是根据汉代的情况，用以说明春秋时代的文化现象虽然行不通，但也为汉代木偶的发展添加了一个例子。俑人发展到有活动机关，能够随意驱动，就为歌舞形式的木偶戏的产生奠定了基础。

从语义学角度来探讨，则可以找到木偶戏来源的另外一条路子。木偶古称傀儡，傀儡原为形容词，意为雄壮而丑恶。《汉书·鲍宣传》颜师古注引服虔语："魁垒，壮丑也。"傀儡与郁垒、畏垒、郁律、族垒，皆系一音之转，具有相同语义，都是古代凶神②。那么，傀儡是怎样和木偶结合起来的呢？王充《论衡·订鬼篇》引《山海经》曰：

> 沧海之中，有度朔之山，上有大桃木，其枝屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒，主阅领万鬼。恶害之鬼，执以苇索，而以食虎。于是黄帝乃作礼，以时驱之，立大桃人门户，画神荼郁垒与虎，悬苇索，以御（凶魅）。

"大桃人"即用桃枝做成的木偶人傀儡，这里桃木傀儡被赋于驱祟逐疫的含义，和神荼郁垒一道发挥惊吓镇辟的功能，已经和傩

① 参见烟台地区文物管理组、莱西县文化馆《山东莱西县岱墅西汉木椁墓》，《文物》1980 年第 12 期。

② 参见常任侠《我国傀儡戏的发展与俑的关系》，《常任侠艺术考古论文选集》，文物出版社 1984 年版，第 118 页。

祭结合。《山海经》大约成书于战国时期，至少在当时民间已经流行这种习俗。后代桃人（桃梗）、神荼、郁垒和虎被用作镇宅守户的四大凶神，或于岁除被置于宫门户侧以避邪①，或被塑在墓室门壁以镇鬼。

三、从丧葬乐到宴乐

木偶的驱祟避邪功能和方相氏相同，所以它最初被用于丧葬之乐。《旧唐书·音乐志》曰："魁磊子，作偶人以戏，善歌舞，本丧家乐也。汉末始用之于嘉会。"《后汉书·五行志》刘昭注引东汉应劭《风俗通义》说："时京师宾婚嘉会皆作魁櫑，酒酣之后，续以挽歌。魁櫑丧家之乐。挽歌，执绋相偶和之者。"可见木偶戏原来是在丧葬时所唱的"挽歌"，到了东汉时，因为它的音乐和表演受到普遍欢迎，反而被移用在宴会上了。汉代时木偶被用于官府宴会歌舞的例子则见贾谊《新书》卷四"匈奴"篇，其中提到："但乐：吹箫，鼓鞀，倒挈面者更进，舞者蹈者时作。少间，击鼓，舞其偶人。"

中古以后，中原乐舞受到西域文化的巨大影响和渗透，木偶戏也明显地染上了域外的色彩，从而向生活化和世俗化演进。所谓的"郭郎"之类木偶人物应运而生，在历史上发挥了其作用。郭郎（郭公）是木偶戏的一个著名角色。《乐府广题》曰："北齐后主高纬雅好傀儡，谓之郭公，时人戏为郭公歌。"② 为什么把木偶称为郭公呢？段安节《乐府杂录》解释说："傀儡子戏，其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，凡戏场必在俳儿之首。"原来当时的木偶表演里，众木偶队伍的前面，一定有一个秃头滑稽

① 参见《论衡·乱龙篇》，[汉] 应劭《风俗通》卷八"祠典"，[梁] 宗懔《荆楚岁时记》以及历朝史书"礼志"。

② 《乐府诗集》卷八十七"杂歌谣词"《邯郸郭公歌》序引。

的角色，叫做郭公或郭郎。那么，郭公又来自何处呢？颜之推《颜氏家训·书证》作出了回答：

> 或问：俗名傀儡子为郭秃，有故实乎？答曰：《风俗通》云：诸郭皆讳秃。当是前代人有姓郭而病秃者，滑稽戏调，故后人为其象，呼为郭秃。

原来是前代有一位姓郭的秃头，善于滑稽调笑，被后人仿照他的形象刻成木偶，进行表演，从而得名。

郭郎在木偶戏里的职能是率领众木偶表演歌舞，因此它有很长的舞袖，所以宋代陈师道《后山诗话》引杨大年《傀儡诗》云：

> 鲍老当筵笑郭郎，笑他舞袖太郎当。
> 若教鲍老当筵舞，转更郎当舞袖长。

“鲍老”是当时民间社火里一种由人表演的滑稽舞蹈，和木偶舞蹈有某些方面的接近。从以上材料还可以知道，六朝时的木偶表演主要还以歌舞为主，缺少故事情节。

四、唐代木偶戏

唐代木偶戏已经走向演故事的方向。唐代封演《封氏闻见记》卷六所说的情况值得注意：

> 大历中，太原节度使辛景云葬日，诸道节度使使人修祭。范阳祭盘最为高大，刻木为尉迟鄂公突厥斗将之象。机关动作，不异于生。祭讫，灵车欲过，使者请曰：“对数未尽。”又停车，设项羽与汉高祖会鸿门之

> 象，良久乃毕。缞绖者皆手擘布幕，收哭观戏。事毕，孝子陈语于使人："祭盘大好，赏马两匹。"

所演木偶戏，有人物，有情节，有动作表演，所表现内容都是著名的历史征战故事。只是，它是由机关运作而非由艺人操纵的，大概也没有台词说唱。其演出目的仍然与"丧葬乐"有关，但从演出效果来看，已经完全成为娱人的艺术。

唐代纯粹以娱人为目的、以商业演出为存在方式的木偶戏也已经出现。唐代韦绚《刘宾客嘉话录》曰：

> 大司徒杜公在维扬也，尝召宾幕闲语："我致政之后，必买一小驷八九千者，饱食讫而跨之，著一粗布襕衫，入市看盘铃傀儡，足矣。"

"盘铃"为钹，"盘铃傀儡"即以钹伴奏的木偶戏①。市中演出的木偶戏，应该是专门给市民观众看的商业性戏剧。

唐代还有别种形式的木偶戏演出，如《唐语林》卷七"补遗"条记载了四川官府演出木偶戏的故事："崔侍郎安潜……镇西川三年……而频于使宅堂前弄傀儡子。军人、百姓，穿宅观看，一无禁止。"这是官署衙府内的演出，但也允许大众观看。唐代宫廷里也有木偶戏演出，玄宗因为它不是正宗雅乐而是民间俗乐，把它编隶于教坊。②

① 参见孙楷第《傀儡戏考原》上杂出版社1952年版，第40页。

② 参见《旧唐书·音乐志》。

第三节 目连戏的缘起

一、印度目连传说东来

目连救母故事的人物主角目连的原型出自印度佛教传说。综括各种佛教经典里面有关目连的记载可以知道，目连为摩揭陀国王舍城人，属于婆罗门种姓，原名没特迦罗，自幼出家，成名后与舍利弗各领弟子一百余人而讲道，但是久久达不到极境。一日舍利弗偶然遇见释迦牟尼成道后最初度脱的五比丘之一阿失说而与之交谈，听到释迦牟尼的偈语，心有所悟，连忙告知目连，一同前去面聆释迦讲道，大悟，于是二人带领全部弟子皈依佛教。目连皈依后法名摩诃目犍连（Mūha-mau-dgalyūyana），或称大目犍连，与舍利弗同为释迦牟尼座前十大弟子之一，舍利弗为右面弟子，智慧第一，目连为左面弟子，神通第一，曾以法力助释迦牟尼与六师外道斗法而获胜，为佛教势力的奠定根基立下不朽功劳，后被外道梵志用杖打死。

目连救母的事迹似不见于印度佛典。印度梵剧辗转翻译到中国西域地区以后，曾产生了一本回鹘文的《弥勒会见记》，描写舍利弗（即弥勒）和目犍连皈依佛祖的故事，在其序章里提到目犍连的母亲曾被人拯救，但拯救者不是目犍连，其文如下：

> 曾有一次，摩利吉为拯救目犍连罗汉的母亲，涉越无数须弥山的山峰，因目犍连罗汉的圣尊美德，而到达伽阇跋提国，就拯救（目犍连罗汉之母）一事（向天佛）请述时，天佛为（目犍连罗汉）圣尊美德之因，一

瞬间抵达伽提伽陀城，再显神灵。[1]

尽管引文由于原文行文以及翻译的原因不很通顺，但意思很清楚：从事拯救目犍连母亲工作的是摩利吉（意为“天后”），那时目犍连已经取得罗汉之身，摩利吉之所以这样做，是感于目犍连罗汉的“圣尊美德”，最后则是由佛祖亲自出面而达到目的。拯救的地点不是地狱而是伽阇跋提国伽提伽陀城，拯救原因则不明。因为《弥勒会见记》的主角不是目犍连，这里只是附带一笔谈到了此事，或许在其他典籍里还可以找到这个故事的完整面貌。

目连事迹是随着汉文翻译佛经活动从魏晋时期开始传入中国的。今天见到有关目连的经文有支谦（大约3世纪）翻译的《目连因缘功德经》、竺法护（大约3～4世纪）翻译的《目连上净居天经》、宋僧法天翻译的《佛说目连所问佛经》等，《佛说盂兰盆经》也传为竺法护所译，另外还有《佛说净土盂兰盆经》，《佛说目连救母经》，《大庄严论经》里有《目连教二弟子缘》，《阿毗达磨识身足论》里有《目乾连蕴》，《佛本行集经》里有《舍利目连因缘品》，《佑录》一书著录有《鬼问目连经》等。涉及目连事迹的经文则有《经律异相》、《撰集百缘经》、《杂譬喻经》、《阿含经》、《阿弥陀经》、《法华经》等等，不一而足[2]。其中目连救母事迹最早见于《佛说盂兰盆经》。

二、盂兰盆会

《佛说盂兰盆经》大意说：大目犍连得证果后，想超度死去

---

① 引自伊斯拉菲尔·玉素甫等译《回鹘文〈弥勒会见记〉》，新疆人民出版社1988年版，第10页。括弧内文字系译者所添。

② 参见孙昌武《佛教与中国文学》，上海古籍出版社1991年版，第292～293页。

的父母，以报哺乳之恩。他用道眼看到自己的母亲变成饿鬼，就用钵盂盛饭去给母亲吃，可是吃前饭却化成灰炭。目连求助于佛，佛要他在“七月十五日僧自恣时”，设美食甘脂以“供养十方大德众僧”，说是这样做可以使“现世父母六亲眷属”都“出三涂之苦，应时解脱”。目连照办以后，他的母亲当天就脱离了饿鬼道。①

日本学术界有人提出，这部《佛说盂兰盆经》在印度梵语原典和西藏译经里都找不到原型，因此应该是中国人自己创造的所谓佛经②。这一推论当然还有待于更充分的证据，但却不是没有道理的，因为释迦之教原来是不注重甚至有些悖逆血亲伦理观念的，并不认“六亲”，这里用超度父母六亲眷属来诱引信徒们斋僧，颇有佛教在最初传到中国时利用汉人的伦理心理来设法立足的痕迹。另外还有一条根据，“盂兰盆”的名词是梵文 Ullamabana 的音译，原为倒悬的意思，并不含有中文里“盆”的概念，此经中把它和斋僧的食盆联系起来，所以东晋时候的《报恩奉盆经》和萧梁时候的《经律异相》卷十四第十一就都说“目连为母造盆”，到了唐代僧人宗宏作《佛说盂兰盆经疏》解释说：“盂兰是西域之语，此云倒悬。盆乃东夏之音，仍为救器。若随方俗，应曰救倒悬盆。”从中也可看出盂兰盆会是在中国培养起来的风俗。

但是，造经的举动获得了成功，导致了盂兰盆会这种在中国、日本等地民间广为普及的宗教风俗。据《佛祖统纪》卷三七，梁武帝萧衍始设盂兰盆斋，施斋供僧，举行诵经法会，举办水陆道场，放焰口，放灯。以后代代承袭下来，并愈演愈烈。

① 参见孝衡抄《佛说盂兰盆经疏并序》卷首，北京图书馆普通古籍部藏刻本。

② 此观点见日本学者岩本裕《目连传说与盂兰盆》（京都宝藏馆 1968 年版）一书中观点，转见吉川良和《关于在日本发现的〈元刊佛说目连救母经〉》，《戏曲研究》（北京）第 37 辑，1991 年，第 179 页。

《佛说盂兰盆经》还很快东传日本，日本并于推古天皇十四年（606年）开始举行盂兰盆会①。这成为日后目连戏得以盛行和广泛流传的基础。

三、俗讲目连救母

敦煌写本佛经里有一种《佛说净土盂兰盆经》（伯2185号），成书于7世纪前半期，是对《佛说盂兰盆经》的直接继承。在“净土经”中，目连故事已经有了很大的发展。寺院俗讲兴起后，大量佛教经典被编为变文之类的通俗说经唱本，《佛说盂兰盆经》也就变形为几种俗讲文本，诸如敦煌卷子中的《目连救母变文》、《目连缘起》等。在这些俗讲文本中，目连故事又有了进一步的变化。《目连救母变文》有多种残本，写于后梁贞明七年（921年）的斯2614号卷子《大目乾连冥间救母变文》则是一个最为完整的本子，让我们以之为据来与《佛说盂兰盆经》作一比较。

首先是对于目连的出身来历有了详细的交待：目连为南阎浮提人，父亲名辅相，母亲号青提，目连名罗卜。其次对于目连救母的缘起作了叙述：青提夫人性情悭贪，拒绝施舍，欺狂佛法，死后堕入阿鼻地狱，目连出家证果后前去救母。其三大大丰富了救母的过程：青提夫人遭到三转报应，先入地狱，再为饿鬼，最后转为黑狗。目连先至天宫向父亲询问母亲的下落，然后入冥府寻找，先后与众鬼、地藏菩萨、五道将军问答，过奈何桥，游男子地狱、刀山剑树地狱、铜柱铁床地狱、阿鼻地狱等，请如来将母亲从地狱救出，造盂兰盆给母亲施食，诵大乘经典七天七夜超度母亲从狗身转升忉利天宫。设盂兰盆会斋僧在这里已经变成了为使“一切饿鬼总得普同饱满”②，显露出盂兰盆会的佛教活动

---

① 参见《日本书纪》卷二二。
② 《大目乾连冥间救母变文》。

与道教中元节祭鬼以及民间祭奠先祖习俗结合的趋势。

目连上天宫、人地狱的情节设置应该是受到了《目连上净居天经》、《鬼问目连经》的启发，关于地狱的具体描写也会受到后者的影响，并和《地狱变文》、《唐太宗人冥记》等其他俗讲文本产生交互影响，目连母辱僧化为饿鬼的情节也明显借用了《撰集百缘经》中《优多罗母堕恶鬼像》里优多罗母辱僧化鬼和《长者若达多慳贪坠饿鬼缘》里富那奇饿鬼故事的原型。

变文强调了礼僧拜佛对于行孝的意义："汝向家中勤祭祀，只得乡闾孝顺名。纵向坟中浇历（沥）旧，不如抄写一行经"（同上），而只有像目连那样舍身投佛，才能超度父母于天堂，对父母尽最大的孝行。这表明了一种迹象：当佛教最初立足时，它需要的只是僧徒的衣食。随着形势的顺转，它就需要吸引更多的信徒来弘扬自己的学说，前提则是攻破汉人的出家违背伦常观念。

《目连缘起》也铺叙目连救母故事。"缘起"一类说唱形式是在讲经前先把经中人物事迹作一叙述，以便于听众对于经义的理解，《目连缘起》就是在说有关目连的经文之前讲述的目连事迹。从保存完整的伯 2193 号《目连缘起》内容来看，其取材就来自变文，但也稍有差异，例如加重了对青提所造罪孽的描写：她除了慳贪之外又"多饶杀害"，"朝朝宰杀，日日烹脆"，还遣家僮棒打僧侣，放狗咬孤老之人，并制造斋僧假像欺骗目连，发毒咒自誓如果说谎就"七日之内命终，死堕阿鼻地狱"等。这样改动的目的是增强因果报应的因缘观念，以显示天理难欺，而为佛法的弘扬做好铺垫。又比如进一步加浓行孝色彩，把变文里青提死后目连的"持服三周，追斋十忌"然后出家[①] 改成先有"三年至孝，累七修斋"的举动，完全满足了中国的民俗和伦理要求，

① 敦煌卷子北京成字第 96 号。

从而进一步克服了出家与尽孝的矛盾，并首次将目连的出家动机也和其对父母的孝心联系起来："思忆如何报其恩德，惟有出家最胜。"另外还有一处值得注意：文中把盂兰盆解释作"办香花之供养，置于兰之妙盆"，已经是对梵文原意失去理解之后的望文生意了。

目连变文和缘起之类的俗讲文字，除了用于日常寺院讲经活动以外，可能早在唐代已经被广泛用于每年七月十五日的盂兰盆会中，配合目连法事而对听众举行宣讲，从而使目连救母故事成为民间习知的佛教典故，所以诗人张祜才把白居易《长恨歌》里的诗句"上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见"比为"目连变"来打趣①。从这则逸话我们也可以反推知，上述具有目连上天堂、下地狱内容的变文，其形成时间至少也在中唐以前。

① [唐] 孟棨《本事诗》曰："诗人张祜，未尝识白公。白公刺苏州，祜始来谒。才见白，白曰：'久钦藉，尝记得君款头诗。'祜愕然曰：'舍人何所谓？'白曰：'鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁？非款头何耶？'张顿首微笑，仰而答曰：'祜亦尝记得舍人目连变。'白曰：'何也？'祜曰：'上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。非目连变何耶？'遂与欢宴竟日。"

下编　戏曲的形成

第一章　总　　论

当中华戏剧经历了原始戏剧和初级戏剧阶段，走过了漫长的演变和发展道路之后，它跨入中国型的成熟戏剧——戏曲的飞跃期就来到了，其时间是在两宋时期。之所以说戏曲是中国型的成熟戏剧，是因为它具有与西方戏剧不同的文化意蕴和美学风貌（它不同于西方一般理解意义上的戏剧，不能等同于西方任何一种戏剧类型，诸如话剧、歌剧、舞剧等），而在中国历史上所产生的成熟戏剧形态也只有戏曲。

戏曲有着自己的特殊形态，即：它是一种把诗、歌、舞的艺术因素统一起来，使之共同为戏剧模拟人生情境的目的服务的舞台表演艺术。也就是说，它是一种综合型的舞台手段，分别运用语言、歌唱和舞蹈等表现方式进行艺术创作。这是一种在东方思维方式支配下孕育成熟的戏剧形态。

宋代以前，虽然中国戏剧里也分别发展了以生活情境拟态表演为主的优戏，和以歌舞手段娱目为主的歌舞戏这两个分支，但它们走着各自相对独立的路子。宋代瓦舍勾栏创造了把诸多表演艺术共汇一炉的社会环境，终于使这种分立的局面被打破，而优戏和歌舞戏又吸收了说唱艺术的营养成分包括其特色，终于熔铸出了新型的戏剧样式——戏曲。至此，中国戏曲具备了成熟的形态，其美学原则和面貌特征也已定型，以后的发展与演化都是在

此基础上的进一步完善，而没有再发生根本性的变化了。

宋代成熟戏曲的代表形态是南北宋之交时在东南沿海一带形成的南戏，而戏曲形成的最初过程则发生在北宋，其基础是北宋杂剧与各类歌舞说唱表演艺术的融合，在这个融合过程中，仍然属于初级戏剧形态的北宋杂剧，其表演形态较前有了革命性的发展，直接启迪了宋代南戏的产生。

宋代中国社会生活发生了极大的变化，商品经济的活跃促进了商业交通网的发达和都市的繁荣。北宋初期，汴京由于其水陆都会的地理位置和北宋王朝在此建都的政治原因，迅速聚集起一百多万人口，并成为有着高度发达的城市经济水平和贸易交换条件的消费都市。商业市场的繁荣要求城市制度的改革，因而唐代延续下来的都市城坊制度受到了毁灭性的冲击，其结果是市民冶游区域——瓦子以及其中表演场所——勾栏的出现，由此造成市井游乐的兴起和通俗文化的普及。在勾栏里长期共同演出的环境影响下，北宋杂剧逐渐吸收了多种表演艺术的营养成分，而在形态上有所发展，逐渐向成熟的戏曲形态过渡，例如在表演上形成两段结构，扮演与歌舞手段开始联姻，出现五个角色末泥、引戏、副净、副末、装孤等等。然而，随着宋金战争所造成的巨大历史变故，宋杂剧被分别纳入南北两个不同的地理环境中去发展，在不同的地域和文化背景下发生了不同的变异。

北宋杂剧的主体部分，随着宋室的南迁而转移到南宋的临时都城临安（杭州），形成更为繁盛的南宋杂剧，其形态也有进一步的发展，例如表演演变为三段结构，曲调运用更为丰富，并能够表现较复杂的人生故事。但是，由于脱离了其生成的本土中原地域及其语言环境，它的发展在南方受到了极大的局限，无法再像汴京时那样与民俗文化的发展紧密联系与互动，而仅仅成为宫廷艺术和北方艺术的遗传物，其演化也随时受到北方移民故都情结的制掣，不可能发生根本性的革命。于是，成熟戏曲样式的载

体不得不由另外一种南方民间的舞台艺术形式——南戏来承担。南宋杂剧则始终未能脱离母胎的框范，充其量只是对南戏的发展给予了一定的影响。

杂剧在北方辽、金地界里（特别是后者）发展的一路，由于接触了契丹和女真民族的异质文化，发生了较大的增殖变异，逐渐朝向北曲杂剧的形态发展。由于辽、金历史时段较短，这种转化要一直持续到金、元之交时（相当于南宋中期）才最终完成，那时中国北方的成熟戏曲样式——元杂剧正式出现，形成与南方的南戏相呼应而并行的局面。而这种转变的过程则发生在金代杂剧中。金代杂剧已经开始了由北宋杂剧的滑稽科诨小戏向元杂剧的歌唱大套曲子过渡，乐队的重要性开始突出，成为必须与演出人员一起登场的表演主体。但其演出的重点仍然在于滑稽调笑，以歌唱为主的正剧大戏的完善尚有待于时日。

南戏是一种完全新型的戏曲样式，它最初在唐、五代优戏和歌舞戏，以及民间曲子的基础上兴起，经过了北宋的长期成型阶段，终于在 12 世纪初叶的南、北宋之交时，形成于南方的浙、闽交合地区，以温州作为其据点，很快繁衍开来，在南宋中期成为广布浙江、福建甚至覆盖江西部分地区的大的南曲剧种。在它的发展中，除了大量吸收当地民间唱曲、社火舞蹈、民俗伎艺以外，南渡的汴京杂剧也为之提供了丰富的营养。

南戏的演出体制和音乐体制都不同于宋杂剧，它已经能够比较熟练地运用诗、歌、舞的综合舞台形式来表现完整的故事情节和比较复杂的场景，在它的舞台表演里，歌唱成为最重要的表现手段之一，它的音乐结构尽管显得庞杂无序，但已经能够把大量的曲牌组织在众多的场子里，使之共同连接成一个长篇的音乐作品，它的角色发展出分工更为细致的行当，包括生、旦、外、贴、丑、净、末七类，各行当都有自己的表演特色。最重要的，南戏已经奠定了中国戏曲的基本美学原则，诸如舞台时空的自由

转换、程式化与假定性、综合表演手段的运用等等。由此，南戏最终完成了中国戏曲表演从滑稽谐谑小戏向篇幅完整的正剧的过渡。

与中国戏曲的走向成熟同步，中国剧场也在这个时期发展成熟，在城市商业游艺区域里出现了正式的剧场设施——勾栏，在庙宇中也形成专门用于演戏的永固性戏台建筑，它们反过来又促进了戏曲形态的进一步发展。

第二章　初级戏剧的最后阶段——北宋杂剧

历史的步伐迈人北宋，我们耳畔的市井喧嚣渐渐响起，中国传统文化来到了它明显世俗性的阶段，热闹繁褥的街市景象，殷殷富贵的家庭生活，都在为它涂抹一层人世油彩。然而，任何人都不难从这细琐的民俗文化背后感受到时代的柔弱气息。

作为初级戏剧向成熟戏剧过渡的样式是北宋杂剧。北宋杂剧源自唐、五代优戏，它的表演形态，已较前者有了很大发展，虽然它并没有进到成熟戏曲的程度，但它的经验给予了南戏以直接的影响。

第一节　杂剧的出现

北宋以后，优戏被冠之以“杂剧”的名称。杂剧成为一类专门化的表演形式，特指戏剧演出，从歌舞杂技和优人谑谈调笑的状态中超越出来。在中国戏曲史上，这是一个很大的转变，它标志着初级戏剧开始脱离原始庞杂混融的表演形态，而朝向单纯的戏剧形式迈进。

一、杂剧名称

“杂剧”名称产生于何时，限于资料，今天不可确知。但在

晚唐时期，已经看到了它的用法。《旧唐书·文宗纪》记载，唐太和三年（829年）十二月，“南蛮军陷成都”。事后，唐西川节度使李德裕对损失情况进行调查，将详情上奏皇帝，其中有曰：

> 蛮退后，京城传说，驱掠五万余人。音乐伎巧，无不荡尽。缘郭钊无政，都不甚力寻。臣德裕到镇后，差官于蛮，经历州县，一一勘寻，皆得来名，具在案牍。蛮共掠九千人。成都郛下，成都、华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫二人，医眼太秦僧一人，余并是寻常百姓，并非工巧。①

“杂剧丈夫”是否即表演杂剧的艺人？尚无其他资料证实。但文中将“杂剧丈夫”与“子女锦锦”、“医眼太秦僧”并列，俱称之为“音乐伎巧”，可见还是和表演有关的。唐代更常见的名词是“杂戏”，用以明确指称优人扮演的戏剧，例如《旧唐书·文宗本纪》载，太和六年（823年）寒食节，有“杂戏人弄孔子”，即是说优人们表演以孔子事迹为内容的“杂戏”。按照古人文字训诂规则，“戏”与“剧”在用于游乐、嬉戏时意相通，那么，“杂戏”也就是“杂剧”。或许“杂剧”一词就是由此而出，以后逐渐固定下来。

北宋以后，“杂剧”名称就在文献记载中屡屡出现了，并且意义也已经固定。例如宋代王立之《王直方诗话》记载：“山谷云：‘作诗如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。’盖是读秦少游诗，恶其终篇无所归也。”② 黄山谷（庭坚）是北宋中期以后人，他在当时已经熟知优人杂剧的演出方式，因而在谈论

---

① ［唐］李德裕《李文饶文集》卷十二《第二状奉宣令更商量奏来者》。
② ［宋］曾慥《类说》卷五十七引，明天启刻本。

作诗结构技巧时，引用了杂剧体例来作为比喻。杂剧开场时布置，最后打诨逗乐、抖响包袱结束，这正是优人运用故事情节所进行的滑稽表演，可见“杂剧”一词的内涵已经确定了。

在宋人一些笔记著作中，如孟元老《东京梦华录》，出现了“杂剧”名词前面加有各种修饰词的用法，例如“小杂剧”、“哑



图41　河南温县前东南王村北宋墓杂剧雕砖

杂剧”、“小儿相扑杂剧”、“神鬼杂剧”、“浪子杂剧”等等。有人据此认为北宋杂剧的名称还没有严格的界限，有时也指傀儡戏、角抵戏一类伎艺，这是发生了误解。举一个例子，我们从北宋陈旸《乐书》卷一八八“乐图论·俗部·杂乐·云韶乐”里看到，云韶部的杂剧演员与傀儡戏演员是截然分开的，是两种不同的表演行当（详见下面引文）。为什么会发生误解呢？因为其他伎艺表演往往袭用了“杂剧”的名称。如《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条对于“哑杂剧”的解释为：“有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面如髑髅状，系锦绣围肚看带，手执软杖，各作魁谐趋跄举止若排戏，谓之‘哑杂剧’。”① 像俳戏中一样作诙

① 引文中“魁”应作“诙”，“魁谐”应作“诙谐”，邓之诚注本已核出。见邓之诚《东京梦华录注》该条，中华书局1980年版，第194页。又“排”应作“俳”，“俳戏”，优戏也。

谐趋跄举止，但却没有念诵说白，所以叫做“哑杂剧”，这就与《宋史·王继先传》中称“妓女舞而不歌，谓之哑乐”是一样的道理。他种伎艺借用“杂剧”的名称，往往要在前面加上修饰词，这是很容易辨认的。

北宋有时也以“杂戏”名称来代替“杂剧”。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官人内上寿”条载：“第五盏御酒……小儿班首人进致语，勾杂剧人场，一场两段。是时教坊杂剧色鳖膨、刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下，皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之‘拽串’。杂戏毕，参军色作语，放小儿队，又群舞【应天长】曲子出场。”前后对照，知道文中所说的“杂剧”和“杂戏”，实际上是同实异名。

二、汴京杂剧的兴起

北宋优戏由于继承了唐、五代优戏的演出传统，因而遍布全国各地都见到其踪影，但北宋杂剧的最初兴起地点，以及后来的演出繁盛地都是北宋的都城汴京，这有历史文化的原因。五代时在分散于全国各个地区的割据政权里，优戏得到了不同程度的发展。北宋继承周祚，定都汴京。宋太祖、宋太宗陆续平灭七国，将各国的皇室贵族、臣属宫人统统迁徙到汴京，“是故七国之雄军，诸侯之陪臣，随其王公与其士民，小者十郡之众，大者百州之人，莫不去其乡党，率彼宗亲，尽徙家于上国”①，被赐予甲第，成为“大梁布衣”②。在这一过程中，各国优伶也同时向汴京集中。

宋太祖、宋太宗在出兵征讨时已经注意将各国乐人搜括人京，为了满足宫廷宴乐的需要，宋初设立了宴乐机构教坊乐，又

① [宋]吕祖谦《宋文鉴》卷二载[宋]杨侃《皇畿赋》。

② 《宋史·南汉刘氏世家》。

用各国优秀的乐工来对之进行补充，因此在汴京宫廷里就集中了全国最为优秀的戏剧艺人。元人马端临《文献通考》卷一四六乐十九“俗部乐·女乐”条记载此事说：

> 宋初循旧制，教坊凡四部。其后平荆南得乐工三十二人，平西川得一百三十九人，平江南得一十六人，平太原得一十九人，余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人，由是四方执艺之精者皆在籍中。

教坊执掌岁时宴享演出，其演出内容有奏乐、舞蹈、杂剧、杂技等。天下优秀乐工都被集中到汴京，就为汴京杂剧的发展提供了前提。

教坊之外，宋太祖赵匡胤又建立了箫韶部（后改为云韶部），专门在宴会时演出戏剧。宋代陈旸《乐书》卷一八八“乐图论·俗部·杂乐·云韶乐”条说：

> 圣朝开宝中平岭表，择中人警悟者得八十员，置箫韶部，使就教坊习乐。至雍熙初改为云韶焉。以宫寺内品充之。凡歌员三，笙、琵琶、筝、拍板员各四，方响员三，笛员七，筚篥员各二，杂剧员二十四，傀儡员八。每正月望夜及上巳、端午观水嬉，命作乐宫中，冬至、元会、清明、元社，宫中燕射用之。

从记载中可以看出，云韶部演出由三部分人组成：歌者、伴奏者和扮戏者。而扮戏者分为杂剧和傀儡戏演员。这说明早在北宋初期，汴京的宫廷杂剧演出已经制度化了。

今天见到的最早一例宋杂剧演出记载就是在宋太祖朝。宋人曾慥《类说》卷十五引《晋公谈录》，其中“御宴值雨”条明确

提到了赵匡胤的宫廷宴会里用杂剧表演来侑觞的情况：

> 太祖大宴。雨暴作，上不悦。赵普奏曰："外面百姓正望雨，官家大宴，何妨只是损得些陈设，湿得些乐官衣裳。但令雨中作杂剧，更可笑。此时雨难得，百姓快活时，正好饮酒。"太祖大喜，宣令："雨中作乐，宜助满饮。"尽欢而罢。

《晋公谈录》，宋初丁渭撰。丁渭，长洲人，宋太宗淳化三年（992年）进士，累官同中书门下平章事，昭文馆大学士，封晋国公，《宋史》有传。他生活的时代离太祖朝不远，所说应该有根据。只是，这则记叙同样也没有描述杂剧表演本身，我们看不到其表演的形式。

宋太宗赵光义即位后，留意于宴乐。一方面，他对于当时流行的曲调进行了加工整理以及再创造的工作①，另一方面，他又陆续增设了几个宫廷宴乐机构，即于教坊之外，在太平兴国二年（978年）诏籍军中善乐者为引龙直，淳化四年（993年）改名钧容直。也是在太平兴国中，又选东西班善乐者为东西班乐，雍熙初改太祖所立黄门箫韶部为云韶部②，于是成为宋朝一代之制。这些机构中设置有确定数额的杂剧演员，例如宋人陈旸《乐书》卷一八六"乐图论·俗部·杂乐·剧戏"条说："圣朝戏乐：鼓吹部杂剧员四十二，云韶部杂剧员二十四，钧容部杂剧员四十。亦一时之制也。"这些杂剧演员负责在各类节日庆典和宴会酒席上演出。

北宋宫廷宴乐机构的完备，为宋杂剧的发展和提高创造了条

---

① 参见《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》。

② 参见《宋史·乐志》。



图42 河南荥阳东槐西村北宋墓石棺杂剧雕刻

件。它使杂剧演出发生了第一个质的变化，即专职杂剧演员的出现。宫廷乐部里的杂剧员，其惟一的职分即进行杂剧演出，与前代优人在皇帝面前作滑稽调笑的职掌已经有了明显的不同。分工的专门化使杂剧艺人具有了精心研磨表演伎艺的条件，而宴乐机构又负责训练和挑选杂剧演员，例如教坊中每年由教坊大使和副使审阅杂剧，将“把色人”分成三等，订立了严格的培养和淘汰标准，以供集英殿、紫宸殿、垂拱殿君臣宴筵时应奉①，这就更加刺激了杂剧表演水平的提高。

以后，随着汴京市井商业杂剧的兴起，宫廷杂剧又与市井演出长期合作，互相促进，汴京杂剧就进入了繁盛时期。

第二节 商业戏剧环境的形成

汴京杂剧由宫廷杂剧走向市井全民杂剧的社会条件是宋代城坊制度的改革。北宋初期，汴京由于其水陆都会的地理位置和北宋王朝在此建都的政治原因，迅速聚集起一百多万人口，并成为有着高度发达的城市经济水平和贸易交换条件的消费都市。商业

① 参见《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》。

市场的繁荣要求城市制度的改革。宋初的城坊制度一度沿袭了隋唐以来的传统，城市的建筑布局为棋盘式平面结构，划定坊里，商业开市有着明确的地区规定，并普遍实行宵禁，不可随意，越制就要遭受刑罚，这种状况严重阻碍着城市商业经济的繁荣，因此受到迅速兴盛起来的市民社会的毁灭性冲击。首先是夜市的延长，这在太祖朝即已出现。《宋会要辑稿》"食货"六十七载："太祖乾德六年四月十三日诏开封府，令京城夜市至三鼓以来不得禁止。"到了仁宗中期的庆历、皇祐年间（1041～1054年），已经彻底"不闻街鼓之声，金吾之职废矣"①。其时坊制也已遭到破坏，宋人朱长文《吴郡图经续记》卷上曰："近者坊市之名多失标榜，民不复称。"夜禁废弛，坊制破坏，加剧了汴京的城市商业化步伐，逐渐地，隋唐以来在固定坊市行商的城市布局就被临街道热闹处随地开设商业活动中心的情况所代替，这在孟元老《东京梦华录》和张择端《清明上河图》里有着真切的反映。

一、瓦舍勾栏的兴起

商业经济兴盛之后，汴京城里陆续产生了众多的市民冶游点，亦即商业性的游艺场所，当时人称之为"瓦舍"（或"瓦子"、"瓦肆"）。瓦舍是从唐代寺庙戏场过渡来的市井商业游乐区，拥有很大的面积，内设众多的表演棚——勾栏（或"勾阑"、"钩栏"、"构肆"），同时还有很多辅助设施，供应饭食和其他游艺消费品，是平日冶游的好处所，因而得到了市民的普遍欢迎，它也成为宋杂剧发展的栖身之地。

据孟元老《东京梦华录》记载，崇宁、大观（1102～1120年）以后，汴京有名可数的瓦舍有：朱雀门外西边新门瓦，城东南角桑家瓦、中瓦、里瓦，旧曹门外朱家桥瓦，梁门西边州西

① ［宋］宋敏求《春明退朝录》卷上。

瓦，相国寺南保康门瓦，旧封丘门外州北瓦等，一共八座。这些瓦舍的占地面积都很大，例如州西瓦，“南自汴河岸，北抵梁门大街……约一里有余”①。

瓦舍里建有多少不等的勾栏，是各种伎艺进行商业性演出之处。例如皇城东南角为瓦舍集中区域，其中“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦，其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。自丁仙现、王团子、张七圣辈，后来可有人于此作场。”② 桑家瓦、中瓦、里瓦三座瓦子里，一共有五十多座勾栏，平均每座瓦子里有勾栏十七八座。最大的勾栏里可以容许数千人进入，其规模可谓巨大！从这条记载里还可以推测出汴京瓦舍兴起的时间。其中提到的人物丁仙现，在神宗熙宁九年（1706 年）以前已经进入教坊，并且担任了教坊大使③，宋人朱彧《萍州可谈》卷三说他“在教坊数十年”，因此丁仙现在瓦子里作场应该是进入教坊以前的事情。那么，在神宗熙宁以前，这几个瓦子就已经出现了。

另外，汴京相国寺里也举办各种游艺活动，类似于瓦舍，例如清人潘长吉《宋稗类抄》卷七“怪异”条收录一条资料，说是北宋仁宗朝时有建州人江沔曾“游相国寺，与众书生倚殿柱观倡优”，王安石《相国寺启同天道场行香院观戏者》诗也说：“侏优戏场中，一贵复一贱。心知本自同，所以无欣怨。”④ 证明相国寺里有优戏演出，所以宋代王林《燕翼诒谋录》卷二干脆就说：“东京相国寺，乃瓦市也。”

---

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷三“大内西右掖门外街巷”条。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”条。

③ ［宋］彭乘《续墨客挥犀》卷五曰：“熙宁九年太皇生辰，教坊例有献香杂剧……伶人丁仙现……”［宋］蔡絛《铁围山丛谈》曰：“熙宁初……独一教坊使丁仙现耳。”

④ ［宋］王安石《王文公文集》卷四十六。

瓦子勾栏里聚集了各类时兴的表演伎艺，每日进行演出，其品类有小唱、嘌唱、杂剧、傀儡、杂手伎、球杖踢弄、讲史、小说、散乐、舞旋、小儿相扑、掉刀蛮牌、影戏、弄虫蚁、诸宫调、商迷、合生、说诨话、杂班、说三分、说五代史、叫果子等等。瓦舍勾栏成为杂剧和各种伎艺的荟萃之地。勾栏演出使宋杂剧发生了质的变化，即产生了商业化的杂剧演员，它导致杂剧迈出宫廷，走向市井民间，杂剧艺人脱离皇室贵族的豢养而与市民观众建立起一种新型的商业性经济依存关系。勾栏里众多表演伎艺共同生存的环境，又促进了杂剧对其他表演成分的吸纳与融化，催发了宋杂剧形式的进化，使之朝向成熟的戏曲形态靠拢。

二、汴京市井通俗文艺的繁兴

由特殊的历史和文化原因所决定，北宋社会进入了一个市井冶游的民俗阶段，瓦舍勾栏的兴起，促使这个民俗社会迅速地向纵深发展，导致汴京市井通俗文艺活动的繁兴。这种文化氛围，为杂剧的成长提供了适宜的条件。

宋太祖、宋太宗平定天下以后，真宗、仁宗时期休养生息，太平渐久，汴京日渐繁华。真宗天禧元年（1017 年）晏殊在《丁巳上元灯夕》里描写汴京已经是“百万人家户不扃，管弦灯烛沸重城”[①]。汴京歌曲的创作自太宗以来已经蔚然风习，技巧也日臻高明。太平兴国年间（976～983 年），伶官蔚茂多曾经模仿鸡叫而谱曲，命名为“鸡叫子”[②]，民间则“作新声者甚众，而教坊不用也”[③]。真宗虽然不喜欢这些所谓“郑声”，但却爱好

① ［宋］晏殊《元献遗文补编》卷三。
② 《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》。
③ 《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》。

撰写杂剧剧本："或为杂剧词，未尝宣布于外。"① 仁宗则"洞晓音律，每禁中度曲以赐教坊"②。当时帝王追求声色享受的思想还体现在其陵墓的兴建中，史载，宋太宗永熙陵比太祖永昌陵所增辟法物中包括有"音声队"，而真宗永定陵明器又增添了"钧容及西第二班执乐者"俑人③，一代比一代增加其制。风习所至，上下仿效，士大夫文人日耽逸乐，陶醉于市井冶游，甚至于功名而不顾，沉溺于歌楼妓馆、酒绿灯红之中，"忍把浮名，换了浅斟低唱"④。王迥少年情事即被"狭邪辈""播入乐府"，以【六么】曲调传唱⑤。柳永的长调慢词就产生于这种都市冶游生活中。市民歌乐则遍及闾阎，以至于到了仁宗末年，出现了宋人王灼《碧鸡漫志》卷一所记载的情景："嘉祐间，汴都三岁小儿在怀饮乳，闻曲皆捻手指作拍，应之不差。"虽不免夸张，却反映了当时汴京市井讴歌的盛景。

在这蹈舞升平、寻欢作乐的时代里，就日益产生出新的世俗文艺品种来。有几种通俗文艺种类大概都是产生在宋仁宗时期：一，小说；二，陶真。明人郎瑛《七修类稿》卷二十二载："小说起宋仁宗时，故小说得胜头回之后，即云'话说赵宋某年'。闾阎陶真之起，亦曰'太祖太宗真宗帝，四帝仁宗有道君'"。三，吟叫。宋人高承《事物纪原》卷九载："嘉祐末……市井初有叫果子戏。其本盖自至和、嘉祐之间叫紫苏丸洎乐工杜人经十叫子始也。京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同。故市人采其声调，间以词章，以为戏乐也。今盛行于世，又谓之吟叫也。"

① 《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》。
② 《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》。
③ 《宋会要辑稿·礼二十九》。
④ ［宋］柳永《鹤冲天》，唐圭璋编《全宋词》第一册，中华书局1965年版，第52页。
⑤ 参见［宋］朱彧《萍洲可谈》卷一。

影戏则从仁宗朝时开始表演三国故事，《事物纪原》卷九还说："宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说加缘饰作影人，始为魏蜀吴三分战争之像。"另外，知其为北宋后期出现的伎艺还有嘌唱和杂班。嘌唱，宋人程大声《演繁露》曰："凡今世歌曲，比古郑卫又为淫靡。近又即旧声而加泛艳者，名曰嘌唱。"程著成书于南宋绍兴中（1131～1162 年），其中说"近又……名曰嘌唱"，可见嘌唱出现不久，而孟元老《东京梦华录》卷五记北宋末"京瓦伎艺"中已经有嘌唱，从中知道嘌唱形成于北宋后期。杂班，宋人灌圃耐得翁《都城纪胜》"瓦舍众伎"条说："在京师时，村人罕得入城，遂撰此端。""在京师时"指的是北宋，而北宋史料里只在《东京梦华录》里见到"杂班"，那么，杂班的兴起时间大约也是在北宋后期。

受到民间大量创作新曲调风习的影响，文人在尚属高雅文艺种类的词调中也试行改革。仁宗至和年间（1054～1055 年）开始，有人在"长短句中作滑稽无赖语"，嘉祐之后逐渐兴盛，到"熙宁、元丰间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解"①，这是后世"曲"的滥觞，孔三传则在此基础上，"首创诸宫调古传"②，开创了多宫调多曲体的说唱艺术，为以后综合性戏曲艺术的形成作出了贡献。适应这种形式，原本即属于通俗文艺的杂剧就在其中得到了长足的发展。

第三节 汴京杂剧的繁盛

汴京勾栏杂剧在宋仁宗末期兴起以后，成为最受市民观众欢迎的表演艺术之一，因而迅速发展起来，在徽宗时期达到了大

---

① ［宋］王灼《碧鸡漫志》卷二。
② ［宋］王灼《碧鸡漫志》卷二。

盛，作为民间艺术，它又顺着水陆通道以京城汴梁为中心向外辐射，在中州一带形成了汴京杂剧的主要流播区域。

一、汴京市肆杂剧活动

仁宗朝以后，汴京已经成为一座东方最大的游艺场，杂剧则是其中最为活跃的表演艺术之一。在瓦子中的各个勾栏棚里，平日都有“富工”、“闲人”在游荡，往往聚集数千人观看杂剧以及各种伎艺表演，并且“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”①。

除了日常性的演出以外，一年中还有许多大的节日庆祝活动如元宵、上巳、中元和皇帝诞辰、神祇生日等，届时勾栏露台弟子与教坊、军中以及开封府衙的演员一起在人烟稠密、交通要塞处临时扎架的露台上演出杂剧百戏，引起万人聚观、城市空巷。例如冬至后到元宵节这一个多月间：

> 正月十五元宵节。大内前自岁前冬至后，开封府绞缚山棚立木，正对宣德楼。游人已集御街。两廊下奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。击丸蹴踘，踏索上竿，赵野人倒吃冷淘，张九哥吞铁剑，李外宁药法傀儡，小健儿吐五色水、旋烧泥丸子，大特落、灰药、榾柮儿杂剧，温大头、小曹嵇琴，党千箫管，孙四烧炼药方，王十二作剧术，邹遇、田地广杂扮，苏十、孟宣筑球，尹常卖五代史，刘百禽虫蚁，杨文秀鼓笛，更有猴呈百戏、鱼跳刀门、使唤蜂蝶、追呼蝼蚁，其余卖药卖卦、沙书地谜，奇巧百端，日新耳目。至正月七日，人使朝辞出门，灯山上彩，金碧相射，锦绣交辉……（宣德）楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条。

> ……面此乐棚，教坊、钧容直、露台弟子，更互杂剧……万姓皆在露台下观看，乐人时引万姓山呼。[1]

又如中元节，“构肆乐人自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍”[2]。流风所及，连城周的农民也成为杂剧的热心观众。洪迈《容斋随笔》卷二载：范纯礼知开封府时，有淳泽村民“尝入戏场观优”，归途中见有匠人箍桶，就取其桶戴在头上，模仿戏中的样子，装扮成刘备来取笑。范淳礼知开封府是徽宗初立时候的事[3]，大约在崇宁年间（1102～1106年），正是《东京梦华录》所说的汴京杂剧的兴盛之时[4]。虽然不知道文中所说的“戏场”设在何处，但村民到市肆勾栏中去看杂剧演出却是可能的。

汴京城中的官籍乐人的数量很大，教坊、云韶部、钧容直、东西班乐一共近千人[5]，开封府衙前乐还没有计算在内。这些乐人年节庆典、宫廷朝会以及皇帝驾行时演出，平时则精研伎艺，也和民间有所接触。例如《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条说：“教坊、钧容直每遇旬休按乐，亦许人观看。”卷三“诸色杂卖”条说：“或军营放停乐队，动鼓乐于空闲，就坊巷引小儿妇女观看。”因而提高了民间的戏曲欣赏水平。官籍乐人的补充来自汴京乐户，也有许多市民杂人，陈旸指责当时“歌工乐吏多出

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷六“元宵”条。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷八“中元节”条。

③ 参见《宋史·范淳礼传》。

④ ［宋］孟元老《东京梦华录·序》曰：“仆从先人宦游南北，崇宁、癸未到京师，卜居于州西金梁桥西夹道之南，渐次长立……仆数十年烂赏迭游，莫知厌足。一旦兵火，靖康丙午之明年出京南来，避地江左”，因将京师繁华盛景“省记编次成集”。其所记叙都是亲身阅历之事，所以书中描述的勾栏盛况，应该是在崇宁后至宣和间（1102～1125年）。

⑤ ［宋］陈旸《乐书·俗部·杂乐·教坊乐》。

市廛畎亩规避大役素不知乐者为之"[1]，正可以反映出市肆习乐风气之盛。流风浸染，就出现了宋人廖莹中《江行杂录》引《旸谷漫录》所说的现象："京都中下之户，不重生男，每生女则爱护如捧璧擎珠。甫长成，则随其姿质，教以艺业。"所教授的伎艺职业里，有一项就是"杂剧人"。

汴京市肆勾栏中作场的则是大批的"露台弟子"，他们的身分是在商业化城市条件中发展起来的进行固定演出的民间艺人。他们的艺业各有专工，《东京梦华录》卷五"京瓦伎艺"条对崇宁、大观以来汴京瓦肆主要伎艺人的姓名、艺业记载得十分详细，其中包括一批杂剧演员。引在这里：

> 崇观以来，在京瓦肆伎艺：张廷叟、孟子书主张；小唱李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者；嘌唱弟子张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等；教坊减罢并温习张翠盖、张成，弟子薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿、奴称心等般杂剧；枝头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣；悬丝傀儡张金线，李外宁药发傀儡；张臻妙、温奴哥、真个强、没勃脐小掉刀筋骨上索杂手伎；浑身眼、李宗正、张哥球杖踢弄；孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝详讲史；李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九小说；王颜喜、盖中宝、刘名广散乐；张真奴舞旋；杨望京小儿相扑杂剧；掉刀蛮牌董十五，赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、俎六姐影戏；丁仪、瘦吉等弄乔影戏；刘百禽弄虫蚁；孔三传耍秀才诸宫调；毛详、霍伯丑商谜；吴八儿合生；张山人说诨话；刘乔、河北子、

[1] [宋] 陈旸《乐书·雅部·歌曲·调上》。

> 弗遂、胡牛儿、达眼五重明、乔骆驼儿、李敦等杂班；外入孙三神鬼；霍四究说三分；尹常卖五代史；文八娘叫果子；其余不可胜数。

这些艺人都是当时最为著名者，可以想见还有大批次一流的艺人未能在此落名，其数量十分可观，所以到了靖康之变金人攻陷汴京城时，才能成百上千地将他们掳走。（详见后）露台弟子多数是妓女，例如上面说的“小唱李师师”，就是当时的名妓。宋人徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七记载，金人攻陷汴京时索要表演艺人，有“露台祗候：妓女千人”，也可以证明。露台妓女平时集中居住在一起，宋人罗烨《醉翁谈录》卷一载：“中曲者，散乐、杂班之所居也。夫善乐色伎艺者，皆其世习，以故丝竹管弦，艳歌妙舞，咸精其能……暇日群居金莲棚中，各呈本事。”这里的“金莲棚”，大概就是中瓦子的“莲花棚”，是一所能容数千人的大勾栏棚。除了终年在勾栏中作场以外，遇有节庆，露台弟子还参加广场演出，或者建立临时乐棚进行表演。例如三月一日金明池争标，“伎艺人作场勾肆，罗列左右”①。露台弟子也参加内宴演出，“每遇内宴前一月，教坊内勾集弟子小儿，习队舞、作乐、杂剧节次”。②

瓦舍艺人与宫廷演员经常也有交流，例如人才的出入，最初在勾栏里演出的著名杂剧艺人丁仙现后来担任了宫廷的教坊大使，勾栏里的杂班艺人刘乔、散乐艺人王颜喜到了教坊中都担任了副使，成为杂剧演员。而“教坊减罢”出来的杂剧演员张翠盖、张成又回到勾栏里来演出。③

---

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷七“三月一日开金明池琼林宴”条。
② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条。
③ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条、卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条等。

在这种以市民为观众的演出中，杂剧艺术的发展也日益受到市民阶层审美趣味的影响。勾栏杂剧的演出可以不受限制，对于演出的内容可以自由选择，由于他们活动于民间，熟悉下层人民的生活，因而所表现的内容也多是反映了民众的观点；它的表演方式可以随意发挥，非常诙谐活泼。这对于宫廷杂剧来说是根本不可能办到的。宫廷杂剧总是受到各种封建礼仪和伦理道德的束缚，演出很不自由。例如当时屡有禁止以先圣先师为戏的情况出现，又《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条载：“内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑。”从中也可以窥见平时演出时会有其他种种避讳和讲究，这就捆住了艺人们的手脚，使他们的才能得不到尽量发挥。正是由于勾栏杂剧具有自已的优越性，它才在民间日益发展，对于宋杂剧表演方式的不断成熟，对于后世更加进步的戏剧形式的出现，起到了极大的推动作用。

二、汴京杂剧的传播

汴京以其四大漕渠和呈辐射状散开的陆路交通干线，构成一个覆盖中州通向全国的庞大水陆交通网，在这张网上，终日“舳舻相衔，千里不绝”[①]、“巾车错毂，蹄踵交道”[②]。随着汴京杂剧的兴盛，杂剧艺人逐渐沿着这些水陆交通要道向汴京周围地区流动演出，在中州一带形成了汴京杂剧的一个主要活动区域。

水运航道的沿线城镇，商贾云集、人烟繁阜，往往也成为歌乐盛行之地。例如汴河由江淮经宋城（宋南京，今河南商丘）、

① ［宋］吕祖谦《宋文鉴》卷七周邦彦《汴都赋》。
② ［宋］秦观《淮海集》卷十三“安都”条。

汴京直达洛阳①，“江淮八路商贾大舶”② 源源而来。宋城在北宋初年即已成为水陆都会，“舟车交会，居民繁伙，倡优杂户，厥类亦众”，盛行“河市乐”③。蔡河是另一条由汴入淮的通道，沿岸亦十分繁华。曾将当时流行的【般涉调·拂霓裳】曲子改写成传踏作品的石曼卿④在“蔡河下曲”居住时，“邻有一豪富家，日闻歌钟之声”，拥群妓十数人，石与之交接，即饮酒作乐待客⑤。蔡河流入颖河经颖州入淮，晏殊知颖州时，曾在这里看到路歧艺人演出的百戏杂技⑥。宋杂剧兴起后，立即沿着商业通道在这些通俗文艺盛行之区传播开来，这是十分自然的事。



图43 河南洛宁上村宋金墓杂剧雕砖

将汴京杂剧普及到各地的主要是民间路歧

① 隋代开通济渠（宋汴河前身），自洛阳西宛引谷、洛水东流至巩县洛口入黄河，自板渚（在今河南荥阳县西北牛口峪）复引河入汴，至泗州临淮县入淮河（见陈代光《运河的兴废与开封的盛衰》，《中州学刊》1983年第6期）。唐末五代堙废，至后周、宋初数次修浚自汴口至入淮一段，宋神宗元丰二年（1097年）又从汴口西开渠五十里，导伊、洛河水入汴，自是由洛阳至淮河全程复通。

② 《宋史·河渠志》。

③ ［宋］王曾《王文正公笔录》。

④ 参见［宋］王灼《碧鸡漫志》卷三。

⑤ 参见［宋］沈括《梦溪笔谈》卷九“人事”一。

⑥ 参见［宋］王铚《默记》卷下。

艺人的活动。路歧艺人一般是那些在都市勾栏伎艺竞争中力不胜任的演出团体，例如宋代周密《武林旧事》卷六说的“不入勾栏，只在耍闹宽阔处作场”的戏班，说他们是“艺之次者”。周南《山房集》卷四《刘先生传》中描写的就是这样一个杂剧班子的演出情况。他们在一座城市站不住脚，就向另一座城市流动，或向农村寻求发展，因而横跨数州四处卖艺的路歧杂剧演员就出现了。北宋史籍里虽然找不到这类路歧杂剧的演出记载，地下文物的考古发掘却为我们提供了形象资料：1978 年出土的河南省荥阳县东槐西村“大宋绍圣三年十一月初八日朱三翁之灵”石棺，于棺板右侧以阴线雕刻出一幅乡绅夫妇宴饮并观看路歧杂剧艺人演出的场面。表演形式较为简陋，属于乡村“堂会”演出一类①。路歧杂剧的演出方式，大概一是赶逐人家的红白喜事、酒会宴筵，二是春社秋赛、迎神致祭。

汴京杂剧向四外传播的重要一支是向洛阳发展。洛阳为宋代西京，作为封建王朝的“陪都”，是仅次于东京汴梁的第二大都市。由于唐宋两朝都通过通济渠（汴河）漕运东南之粟，所以唐代汴洛之途已经十分热闹，“东至宋汴，西到岐州，夹路列店肆待客，酒馔丰溢。每店皆有驴赁客乘，倏忽数十里，谓之‘驿驴’”②。宋朝西京洛阳仍然倚重漕粟，路途畅通。而宋王朝为巩固中央皇权，加强东西两京附近京畿的建设，也促进了这一带地区的经济文化繁荣。宋人视东西二京为“帝王东西宅”③，又由于两京间为五代和宋皇陵幽栖地，因而在太宗时数次迁徙云、朔等边地之民到这里垦荒居住，“民多致富”④。农村自然经济的发

① 参见廖奔《北宋杂剧演出的形象资料——荥阳石棺杂剧雕刻研究》，《戏曲研究》第 15 辑，1985 年。

② ［唐］杜佑《通典》卷七。

③ ［宋］李格非《洛阳名园记》宋绍圣八年张琰序。

④ 《宋史·太宗本纪》。

展，再加上自然山水的秀丽，因而像唐一样更吸引了大批文人名士往来游历其间，大量从事诗词歌曲的创作。王灼《碧鸡漫志》卷二载："赵德麟（令畤——笔者加，下同）、李方叔（廌）皆东坡客……晚年皆荒醉汝、颖、京、洛间，时时出滑稽语（指长短句）……少游（秦观）屡困京洛，故疏荡之风不除……宗室中明发（赵士暕）、伯山（赵子崧），久从汝、洛名士游，下笔有逸韵……"流风所化，民间传唱词曲风行，一有新词，即可播至妇孺。五代时就已经如此，例如宰相"和凝少年时，好为曲子词，布于汴、洛"①。这种丰厚的经济文化基础，为汴京杂剧在其间传播提供了适宜的气候和土壤。

今天所发现的北宋杂剧文物集中出土于汴、洛之间，显露了汴京杂剧向洛阳传播的痕迹。其中最早一例是上面提到的荥阳绍圣三年（1096 年）石棺杂剧图。绍圣三年是哲宗年号，上距仁宗朝仅三十余年时间，其时杂剧已经在民间迅速地传播开来。荥阳县北宋属郑州，其地理位置恰好处在汴京与洛阳之间，是由汴入洛的必经之地，故而这里活动着杂剧艺人是必然的。稍后一些时候的位于荥阳县西部的偃师县酒流沟水库宋墓杂剧雕砖②，以及于偃师出土的丁都赛雕砖③，为上述论点提供了更充分的论据。宋杂剧的流播还浸润到两京之间的邻近地区，例如从偃师县向南、与偃师隔着一座嵩山、地处颍水之滨的禹县白沙镇，以及黄河北岸、与偃师隔河相望、被沁水环绕的温县，都有类似的杂剧雕砖出土。④

这些杂剧文物出土墓葬的墓主身分都是平民，大多属于乡村

---

① ［五代］孙光宪《北梦琐言》卷六。

② 参见徐苹芳《白沙宋墓中的杂剧雕砖》，《文物》1960 年第 9 期。

③ 参见刘念兹《宋杂剧丁都赛雕砖考》，《文物》1980 年第 2 期。

④ 参见徐苹芳《白沙宋墓中的杂剧雕砖》，《考古》1960 年第 9 期；廖奔《温县宋墓杂剧雕砖考》，《文物》1984 年第 8 期。

土财主和富商之类人，墓葬装饰反映了他们生前的生活情况，而只有当杂剧已经成为一种为人所熟悉、所乐于欣赏的娱乐方式，才可能被容许进入墓葬为冥府中的墓主人服务。以此可证杂剧已经在这一带盛行并且极其活跃。值得注意的是，政和、宣和年间（1111～1125年）汴京勾栏中的著名杂剧女演员丁都赛的形象，被模勒写刻在砖上，镶嵌于偃师县民间的墓壁上，尤为显示了汴京杂剧在这一带所产生的巨大影响。

汴京杂剧向洛阳发展的一个重要原因是，洛阳是适宜于杂剧活动的另一大都市。

洛阳因为是历朝旧都的缘故，有着优伶演出的传统。北魏时市南专门设有“调音”、“乐律”二里，“里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉”①。后唐庄宗在洛阳更是有名的优弄皇帝。北宋时洛阳尚“多衣冠旧族”②，朝中公卿贵戚又仿效唐人纷纷在此开馆列第，营建园池台榭，如赵普、吕蒙正、文彦博、富弼、邵雍、司马光等都在这里买有宅院，用作公退之地，平日或“宴集于此”，或“载歌舞游之”③，“加以富贵利达、优游闲暇之士……风俗之习，岁时嬉游，声诗之播扬，图画之传写，古今华夏莫比”④。

王公贵族一般都拥有家乐，如宋人刘贡父《诗话》云：“起居驸马在南都，家乐甚盛，诮诋南河市人。”陈旸《乐书·俗部·杂乐·俳倡上》曰：“王侯将相歌妓填室，鸿商富贾舞女成群。”文彦博居住在洛阳时就带有声妓、伶人⑤，平日宴集时自然免不

① ［北魏］杨衒之《洛阳伽蓝记》卷四。
② 《宋史·地理志》。
③ ［宋］李格非《洛阳名园记》。
④ ［宋］李格非《洛阳名园记》绍兴八年张琰序。
⑤ 参见［宋］马永卿《懒真子录》卷五。

了观赏杂剧，“出家妓作优戏”[1]。例如我们可以看到一则当时王公贵宦家中有杂剧演出的记载。宋人朱弁《曲洧旧闻》卷六载：

> 宋子京修唐书，尝一日逢大雪，添帘幕，燃椽烛一、秉烛二，左右炽炭两巨炉，诸姬环侍。方磨墨濡毫，以澄心堂纸草某人传未成，顾诸姬曰：“汝辈俱曾在人家，曾见主人如此否？可谓清矣。”皆曰：“实无有也。”其间一人来自宗子家。子京曰：“汝太尉遇此天气，亦复何如？”对曰：“只是拥炉命歌舞、间以杂剧，引满大醉而已。如何比得内翰。”

宋祁以翰林学士身分而撰修《唐书》的时间是在宋仁宗景祐年间（1034～1037年）之前[2]，当时汴京市井杂剧刚刚兴起不久，王公贵宦家里就拥有了杂剧艺人从事演出，这种习俗会很快就传播开来的。家庭乐人是由汉唐家乐继承而来，到了宋杂剧兴盛时，其表演的内容改为杂剧也不足为奇。因此可以设想，居住在洛阳的这些贵族官僚家中一定经常上演杂剧。至于市肆里是否也出现了类似汴京的瓦舍勾栏和杂剧演出，史料无征，不好推断。

三、汴京杂剧的转移

汴京杂剧在宋徽宗朝达到了其发展的极盛，终于因为巨大的历史变故而走向衰亡。公元1127年，女真贵族的铁蹄踏灭了北宋王朝的醉生梦死，战火烧毁了中原的辇毂繁华。汴京、洛阳相继沦陷，金人的焚烧掠夺，几乎把这两座城市夷为平地，东方的两座历史文化名城从此湮废了。整个中原地区也变得疮痍遍地、

① ［宋］蔡绦《铁围山丛谈》卷五。
② 参见《宋史·宋祁传》。

满目焦土。

战争之后，中原地区的自然经济被彻底破坏。《大金重修中岳庙碑》载："遭宋靖康兵革之难，海内俶扰，饥馑荐臻，郡邑凋残，寇盗充斥。齐国建立，创痍未疗，用兵不休，赋役繁重。故伊、洛、淮、甸之间，户口萧条为甚。"① 金大定年间（1161～1189年），金朝同知西京留守事曹望之上书称："陈、蔡、汝、颍之间，土广人稀"，主张把山东、河北失业农民移居到那里去垦荒居住②，也可以反映出当时中州凋敝之一斑。靖康之变四十年之后的宋乾道六年（1170年），宋朝范成大担任祈请国使出使金国，道出汴梁，看到的仍然是"新城内大抵皆墟，至有犁为田处。旧城内粗布肆，皆苟活而已。四望时见楼阁峥嵘，皆旧宫观寺宇，无不颓毁。"③。洛阳残破得无法恢复，直至金贞祐二年（1214年）金国群臣议论迁都时，聂希古还说："洛阳宫阙废坏，地多荒圮。"④

战争使汴京杂剧的一代艺人离开他们生活的本土而流亡，战争的后果又摧毁了汴京杂剧所赖以生存的根基。在遭受了这一巨大厄运之后，汴京杂剧从此在汴京地区销声匿迹了。这种状况一直持续到金宣宗于贞祐二年（1214年）迁都汴梁时。

作为一种地域性的历史文化形态，汴京杂剧消亡了。但也正由于战争所引起的动荡与变迁，改变了汴京杂剧在自然发展形态中逐渐向四处渗透的缓慢速度，使它以突变的形式伴随着社会政治结构的急剧变化而迅速转移为南北二端。

北方一路，随着金人将汴京伎艺人大批北掳而北上。金人撤离汴京时，曾搜括汴京工伎艺人数万人带至燕山和上京会宁府。

① ［清］王昶《金石萃编》卷一五六·金三。
② 参见《金史·曹望之传》。
③ ［宋］范成大《揽辔录》。
④ ［金］宇文昭《大金国志》卷二十四。

金海陵王天德四年（1152 年）由会宁府迁都燕京后，这两部分伎艺人合为一处，形成燕京宫廷杂剧的主流。金人北撤时，沿途乐人纷纷逃亡，散在山西平阳一带，以后就与当地艺人结合，发展起平阳的民间杂剧。在燕京和平阳这两处据点中，金代杂剧逐渐向北曲杂剧过渡，成为元代北曲杂剧的滥觞。南方一路，随宋高宗南渡而南下，流亡到临安，又在这个南宋皇帝的驻跸之地重新创立瓦舍勾栏进行演出，演为南宋杂剧的一代之盛。

南北两路杂剧在演出形态方面都对北宋杂剧有所延伸，但北方由于受到更为复杂社会因素的影响，逐渐走出了一条通向更高级形态的路子，最终产生了成熟的戏曲形式——元杂剧。南宋杂剧则始终未能脱离母胎的框范，充其量只是对南戏的形成给予了一定的促成。

第四节　北宋杂剧的内容

限于文献资料，除了一些笔记载录的演出片断以外，我们不知道更多的北宋杂剧剧目。这些片断载录大多是仅仅截取其中的插科打诨部分，不一定就是该杂剧的中心演出内容，因此从中也很难得到其剧目名称。

一、剧目记载

南宋末周密《武林旧事》卷十曾经收录了南宋的“官本杂剧段数”二百八十种，其中一定有一部分是由北宋继承而来。王国维曾经摘举了一些例子，认为是北宋作品①。例如《王子高六么》，王国维断为宋神宗元丰（1078～1085 年）以前所作，谭正

① 参见王国维《宋元戏曲考·宋官本杂剧段数》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 47～48 页。

璧《宋官本杂剧段数内容考》承袭其说[①]。他们的根据是：宋代赵彦卫《云麓漫抄》卷十云："王迥字子高……旧有周琼姬事，胡徽之为作传，或用其传作【六么】。"宋人朱彧《萍洲可谈》云："王迥美姿容，有才思，少年时不甚持重，间为狎邪辈所诬，播人乐府。今【六么】所歌'奇俊王家郎'者，乃迥也。元丰初，蔡持正举之可任监司，神宗忽云：'此乃奇俊王家郎乎？'持正叩头请罪。"【六么】即【绿腰】，大曲名，由唐代传演而来，宋宫廷乐部所奏十八调中，于中吕、南吕、仙吕调里都有【绿腰】曲[②]。由这两条资料，大体可以得出以王子高为内容的【六么】歌曲作于神宗元丰以前的结论，但并不等于说《王子高六么》杂剧也一定作于神宗以前。王国维说"此曲实作于神宗时，然至南宋末尚存"，是把【六么】歌舞与《王子高六么》杂剧混为一谈。谭正璧径直说"可见此剧至晚当作于神宗时，而系取材于传闻的时事"，更是认为王子高【六么】歌曲就是《王子高六么》杂剧了[③]。杂剧的出现应该晚于【六么】，这是很容易理解的：由于王子高事迹被播人乐府，谱人【六么】演唱，使之成为人们所津津乐道的话题，于是杂剧艺人就将其移植过来进行表演以取笑了，表演中仍然使用【六么】的曲调来伴奏或者歌唱。但是，这个杂剧出现于北宋大概是可以肯定的，因为杂剧大多是摘取一段人所熟悉的故事来进行滑稽表演，当王子高【六么】盛行

① 参见谭正璧《话本与古剧》，上海古籍出版社1985年版，第171～172页。

② 参见《宋史·乐志》、《文献通考》卷一四六"乐考"十九。

③ 谭正璧认为"官本杂剧段数"里凡带有曲名的就都是曲而非剧，因此导致这种错误认识。他说："（王国维）因此断定，南宋的杂剧，大概多数是用歌曲来演出的，和当时盛行的滑稽戏完全不同。但其中大曲与法曲是歌舞，诸宫调与词曲调是弹词，严格地说起来，实在都不能算是戏剧。不过它们后来却都演进而成为备具舞台条件的戏文与杂剧（指元人杂剧），数典不宜忘祖，于是我们不能不也以戏剧目之了。"（《话本与古剧·宋官本杂剧段数内容考》，上海古籍出版社1985年版，第171页。）

时，很快被杂剧移植过来是很自然的。南宋以后，王子高的事迹距离人们已远，再重新提起的可能性较小。但由于北宋杂剧采用了这个题材，对其传播起到了推波助澜的作用，却使王子高事迹更其远播，致使后来的宋元南戏里也产生了《王子高》的剧目。

“官本杂剧段数”里除《王子高六么》之外，当然还会有其他北宋作品。王国维又举了《三爷老大明乐》、《病爷老剑器》的例子，认为“爷老”大约是契丹语“曳落河”、“拽剌”的汉译，为北宋与辽国盟聘时输入的北语①，那么这两个杂剧也是北宋时创作。

元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条里记载有元代院本剧目六百九十种，其中也有来自北宋的作品。例如其中属于“上皇院本”的十四个剧目，有可能就是北宋作品。“上皇”指北宋末期皇帝徽宗，是一个风流天子，他精于乐律，擅长词曲、书法，好踘球，曾在宫廷中创建大晟乐府主持词章音乐，聘请著名词人周邦彦为乐正，为一时盛事，金人燕南芝庵《唱论》列举“帝王知音律者五人”，宋徽宗在其中。徽宗为了粉饰太平，起用佞臣办了许多劳民伤财的事，例如递运花石纲、建艮岳等，还开创了“宣和与民同乐”的盛事，在年节庆典时与民众一起在公共场合观看百戏杂剧表演以及灯会社火等，赏花灯，游鳌山，游金明池，制造举国欢腾的氛围，推动了汴京市井民俗游艺活动的展开②，在他的时代宋杂剧的演出也达到了极盛。因而，北宋杂剧内容里应该有很多与之有关。《院本名目·上皇院本》里的《断上皇》、《太湖石》（即花石纲所运奇石）、《金明池》、《恋鳌山》、《万岁山》（即艮岳）、《赏花灯》、《探花街》、《打球会》等，

① 参见王国维《宋元戏曲考·宋官本杂剧段数》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第47页。

② 参见《东京梦华录》、《宋史·徽宗本纪》、《古今小说·杨思温燕山逢故人》以及诸多宋人笔记小说。

表现的都是宋徽宗时候的事，有可能就是从北宋杂剧继承而来。南宋以后，由于浓郁的故国之思与恢复中土之望，对徽宗太平盛世时期产生的杂剧长期保存，专类传袭，一直传到元代。

二、演出记录

除了上述杂剧剧目记载以外，还有一些杂剧演出的情况零星见于当时人笔记。例如杂剧人也像唐代优人一样喜欢“弄孔子”，因为读书人对于孔门事情最为熟悉，杂剧艺人就好拿来开玩笑。宋人黄鉴《杨文公谈苑》说：“至道二年重阳，皇太子与诸王宴琼林苑，教坊以夫子为戏。”遭到禁止。宋人王辟之《渑水燕谈录》也说：“元祐中，上元，驾幸迎祥池，宴从臣。教坊伶人以先圣为戏。”因为刑部侍郎孔宗翰上奏反对而把优人下大理寺制裁。与弄孔子相类似的还有“以儒为戏”。宋人强至《韩忠献遗事》说：“公言狄青作定副帅，一日宴公，惟刘易先生与焉。易性疏讦，时优人以儒为戏，易勃然，谓‘黥卒敢如此！’诟骂武襄不绝口，至掷尊俎以起。”

上述都是因为杂剧人表演了侮辱文人及其祖师的戏，遭到他们的抵制，因而作为一个事件被记录了下来。但是，记录者的重心都不在杂剧表演本身，因此我们见不到它们的演出情况。但是有一个杂剧，因为指斥了当时的政治时弊，虽然也采用弄孔子的形式，还是受到肯定而被记载下来，见洪迈《夷坚志》支乙四：

> 蔡京作相，弟卞为元枢。卞乃王安石婿，尊崇妇翁。当孔庙释奠时，跻于配享，而封舒王。优人设孔子正坐，颜、孟与安石侍坐侧。孔子命之坐，安石揖孟子居上，孟辞曰：“天下达尊，爵居其一。轲仅蒙公爵，相公贵为真王，何必谦光如此？”遂揖颜子，颜曰：“回也陋巷鄙夫，平生无分毫事业。公为名世真儒，位号有

间，辞之过矣！”安石遂居其上。夫子不能安席，亦避位。安石皇惧，拱手云：“不敢！”往复未决。子路在外，愤愤不能堪，径趋从祀堂，挽公冶长臂而出。公冶长为窘迫之状，谢曰：“长何罪？”乃责数之曰：“汝全不救护丈人，看取别人家女婿！”其意以讥卞也。时方议欲升安石于孔子之右，为此而止。

另外，宋代教坊杂剧也有类似唐代优人“弄三教”的例子，同样见于《夷坚志》支乙四的记载。

御前杂剧仍像唐代优戏一样，有很多取笑官吏、针砭时政的戏，而笔记作者们也对这类演出尤其感兴趣，因此这方面的记载比较多。例如熙宁年间（1068～1077 年）“伶人对上作俳，跨驴直登轩陛。左右止之，其人曰：‘将谓有脚者尽上得。’”① 用以讽刺宰相王安石行新法越级举荐人才。又如宋人彭乘《续墨客挥犀》卷五记载：

熙宁九年，太皇生辰，教坊例有献香杂剧。时判都水监侯叔献新卒。伶人丁仙现假为一道士善出神，一僧善入定。或诘其出神何所见，道士云：“近曾出神至大罗，见玉皇殿上有一人，披金紫，熟视之，乃本朝韩侍中也，手捧一物。窃问旁立者，曰：‘韩侍中献国家金枝玉叶万世不绝图。’”僧曰：“近入定到地狱，见阎罗殿侧有一人，衣绯，垂鱼，细视之，乃判都水监侯工部也，手中亦擎一物。窃问左右，云：‘为奈何水浅，献图，欲别开河道耳。’”时叔献兴水利，以图恩赏，百姓苦之，故伶人有此语。

---

① ［宋］朱彧《萍洲可谈》卷三。

这也是一个讽刺官吏的戏，由杂剧艺人装扮成道士与和尚进行表演。但从这里记载的内容来看，很难让人相信这个戏的内容就是这么多。两个角色才各自讲述了一段话，彼此之间的矛盾对立关系刚刚建立（一个说韩某死后升大罗天，一个说侯某死后下地狱），戏剧情境的铺设是为进一步深化矛盾提供基础的，下一步才能进入两人的戏剧性冲突，如果就此而止，这个戏就太"温"了。我们毋宁相信由于作者的目的而截断了对杂剧内容的记述。

在当时以官僚体制为主体的社会里，官吏是社会生活的最重要成分，因此杂剧内容常常与他们有关，这不仅在宫廷内是如此。故而宋人李攸《宋朝事实》卷九才说："天下优诨之言，多以长官为笑。"金代宇文昭《大金国志》卷二十也才说：伶人"作杂剧，每装假官人"。

文人笔记里选录的都是他们感兴趣、认为有意义的杂剧演出，除了官僚的从政事迹以外，他们关心的莫过于诗文创作之事。这里举一个例子。宋人刘攽《中山诗话》曰：

> 祥符、天禧中，杨大年、钱文僖、晏元献、刘子仪以文章立朝，为诗皆宗李义山，号"西昆体"。后进多窃义山语句。尝内宴，优人有为义山者，衣服败裂，告人曰："吾为诸馆职挦扯至此。"闻者欢笑。

这是与诗文有关的演出，因此引起载录者的兴趣。同样的例子还有，例如宋人李廌《师友谈记》曰：

> 公（苏轼）笑曰："近扈从宴醴泉观，优人以相与自夸文章为戏者。一优丁仙现曰：'吾之文章，汝辈不可及也。'众优曰：'何也？'曰：'汝不见吾头上子瞻

乎？’上为解颐。”

可惜上述两个例子都是仅仅举出事件，至于杂剧内容则只告诉我们一点影子，例如前者里面有李商隐出场，身穿破衣，并借此打一个诨；后者更是只知道杂剧艺人丁仙现头戴东坡巾[①]而自称文章优胜，至于文章的正文部分是什么则看不到了。

事实上杂剧表演以社会各阶层人等为内容，一定有诸多表现其他类型人物的戏，只是少于记载罢了。例如市井杂剧在中元节时就表演目连救母故事的杂剧，见于孟元老《东京梦华录》卷八“中元节”条。

第五节 北宋杂剧的体制

北宋杂剧继承唐、五代优戏而来，它对戏剧效果的追求仍然是纯粹喜剧式的，以制造滑稽气氛为目的，因而尚停留在表演短小生活场景的阶段，还没有发现表现完整人生故事的剧目出现。但是它的结构已经有所发展，例如演出开始具备“场”（段）的概念，表演中已经有固定的音乐伴奏，并逐渐形成吸收歌舞成分的趋势，角色行当正式形成，剧本创作也开始出现。这一切，都体现了它在形态上的进步，它正在朝向成熟的戏曲形式靠拢。

一、演出结构

北宋杂剧演出的结构体制较唐、五代优戏有所发展，例如它已经不是像前者那样仅仅进行一段即兴式的随意表演，而有其演出结构上的定制，即：通常有两段互相接续的演出。例如孟元老

---

① 当时一种因苏轼而流行起来的巾式，形状为“短檐高筒”，见［宋］王立之《王直方诗话》、程大昌《演繁录》卷七、周密《齐东野语》卷二十。



图44　河南偃师酒流沟北宋墓杂剧雕砖

《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条描写皇上生日大典宫廷杂剧的演出：

> 第五盏御酒……小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。是时教坊杂剧色鳖膨、刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下，皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之“拽串”。杂戏毕，参军色作语，放小儿队。第七盏御酒……女童进致语，勾杂剧入场，亦一场两段讫。

根据南宋杂剧演出的材料，这“两段”杂剧表演应该是一场“艳段”和一场“正杂剧”。宋灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说，杂剧演出的规矩是：“先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’；次做‘正杂剧’。通名‘两段’。”所谓“艳段”，就是开场引子的意思，先演出一段比较简单的杂剧段子。郭茂倩《乐府诗集·相和歌辞一》说：“大曲又有艳有趋有乱，艳在曲之前，趋与乱在曲之后。亦犹吴声、西曲前有和、后有送也。”“艳”是乐曲的前奏曲，杂剧的“艳段”大约是从这种节奏流程里得到的启发。艳

段在元代院本里仍有遗存，元陶宗仪在《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条里写作“焰段”，说是“焰段，亦院本之意，但差简耳。取其如火焰，易明而易灭也。”根据当时的讹字，把艳段与火焰相连未免强解，但他说艳段的表演较为简单，则为我们提供了事实。艳段也可以单独上演，有时因为接待外国使臣，不敢过于调谑，就去掉正杂剧，只演艳段，如元马端临《文献通考》卷一四六“乐考”十九说北宋：“崇德殿宴契丹使，惟无后场杂剧。”即使是艳段，也只是“惟用群队装其似象”，用队列走走过场，随便演演而已。当然其中也有情节扮演，例如《辽史·牛温舒传》记载了一则宋朝宫廷宴请辽国大使时的杂剧演出：

> 五年，夏为宋所攻，来请和解。温舒与萧得里底使宋。方大燕，优人为道士装，索土泥药炉。优曰：“土少不能和。”温舒遽起，以手藉土，怀之。宋主问其故，温舒对曰：“臣奉天子威命来和，若不从，则当卷土收去。”宋人大惊，遂许夏和。

其中的杂剧艺人就装扮成道士，表演一个和泥药炉有关的故事。

杂剧的两段内容，可以由不同的演员来演出。《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条写三月一日皇上登上宝津楼观看诸军表演百戏的情景，在描述众多百戏品类之中，提到“诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段”，这里的两段杂剧就是分别由军中优人和露台弟子分头演出的。

多场连续演出方式显示出一种结构张力，是社会对于戏剧扩大含容量要求的反映，它导致戏剧从独场戏向多场戏的跨越。

二、角色行当

行当制是中国戏曲独特艺术精神的特征之一，其奠基则起自

宋杂剧。前代优戏表演不分行当，仅有一些优人以表演某类戏著名，如李仙鹤善于表演参军戏之类。唐代参军戏里虽然也出现了参军、苍鹘的准角色，但并不出现在所有优戏里。它们所装扮的人物类型仅限于一定的范围以内，例如参军只演假官，苍鹘只演仆从，其角色职能还不够完善，所能表演的社会内容范围也很窄，因而只可以视作正式戏剧角色的雏形。宋杂剧通常有五个角色，其中有末泥、引戏、副净、副末，有时还增添一个装孤，而以"末泥为长"①。这里可以确认，上述五个角色的表演体制在北宋末期已经形成。第一次记载了宋杂剧角色名称及其分工的，是成书于南宋端平乙未（1235 年）的灌圃耐得翁《都城纪胜》，称：

> 杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰"艳段"；次做"正杂剧"，通名为"两段"。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。

该书成书虽然距离靖康之变已经有一百一十年，不能作为北宋杂剧角色形成的可靠依据，然而有其他迹象证明，宋杂剧角色的正式产生至少是在北宋末期。因为：

一，与南宋杂剧同出一源的金元院本，其角色名目根据元代夏庭芝《青楼集》、陶宗仪《南村辍耕录》的记载，与《都城纪胜》完全一样，可见在金元院本与宋杂剧尚未分支之前，这种角色分工就已经形成了，其时间大约在北宋晚期。夏庭芝《青楼集·志》记叙院本角色说："院本始作，凡五人：一曰副净，古谓参军；一曰副末，古谓之苍鹘，以末可扑净，如鹘能击禽鸟也；一

① ［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》"瓦舍众伎"条。

曰引戏；一曰末泥；一曰孤。又谓之‘五花爨弄’。”陶宗仪《南村辍耕录》所载与这里基本相同。说副净、副末出自唐代参军戏角色参军和苍鹘，不知有何根据，由这段话的推导式口气来看，是根据当时院本演出里副末可以打副净而发生的联想，但参军戏里并没有苍鹘打参军的演出程式，因此这只是一种误解。

二，从当代出土的几组北宋杂剧雕刻的人物造型也可以看出端倪，当时已经出现了五个角色，而且每一组雕砖也常常是四到五人，恰恰与记载相吻合。

三，北宋杂剧文献里已经见到副净、副末的名词。例如黄庭坚词【鼓笛令】云：“副靖传语木大，鼓儿里且打一和。”① 宋代王立之《王直方诗话》说：“欧公《归田乐》四首，只作二篇，余令圣俞续之。及圣俞续成，欧公一简谢之：‘正如杂剧人，上名下韵不来，须副末接续。’”② 黄庭坚、欧阳修都是北宋人，两条资料所述也都明确为杂剧表演之事，虽然前者提到的“木大”究竟属何角色不明，但副靖、副末出现于北宋已经有了充分根据。

三、音乐伴奏

宋杂剧的伴奏问题，史不能明。南宋“官本杂剧段数”里有大量缀以曲名的剧本，北宋时期的剧本不知是否也如此。今天见到的所有北宋杂剧演出轶事里，既没有歌唱的例子，也没有表明音乐伴奏的情况。但北宋杂剧在演员上场时要用器乐进行“断送”则是可以肯定的。苏轼为北宋宫廷演出所写的乐语里透露了痕迹。例如元祐四年（1089 年）《紫宸殿正旦教坊词·勾杂剧词》：“以雅以南，既毕陈于众技；载色载笑，期有悦于威颜。舞

---

① 黄庭坚《鼓笛令》，《全宋词》，中华书局 1980 年版，第一册第 408 页上栏。

② ［宋］胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二十引。

缀暂停，优词间作，金丝徐韵，杂剧来欤！”[①] 苏轼所写的其他几首勾杂剧词里也有“缓调丝竹，杂剧来欤”、“再调丝竹，杂剧来欤”、“金丝再举，杂剧来欤”等语。这虽然是宫廷宴会节次中杂剧与舞蹈、杂技穿插演出时的情景，但也能够说明杂剧在开场时要有丝竹伴奏。

这种器乐伴奏称为“断送”。宋灌圃耐得翁《都城纪胜》说杂剧演出中：“其吹曲破断送，谓之把色。”说的是“把色”在杂剧开场时要先吹奏乐曲曲破来为杂剧演员上场进行“断送”。具体事例见宋人周密《武林旧事》卷一“圣节”条记载南宋“理宗朝禁中寿筵乐次”，其中就有：

> 杂剧：吴师贤以下，做《君圣臣贤爨》，断送【万岁声】。
>
> 杂剧：周朝清以下，做《三京下书》，断送【绕池游】。
>
> 杂剧：何宴喜以下，做《杨饭》，断送【四时欢】。
>
> 杂剧：时和以下，做《四偌少年游》，断送【贺时丰】。

“断送”的意思就是“送”，在这里解为送杂剧演员上场时奏一个过门曲，看来在北宋时候就已经是如此。所奏的乐曲为曲破，是当时风行的大曲旋律中入破以后的部分。

如果我们注意考察北宋杂剧的文物形象，这个问题可以看得更为清楚。北宋的杂剧雕刻里，有些没有伴奏乐队，例如河南省

① ［宋］苏轼《东坡全集》卷五十五。

荥阳县石棺杂剧作场图即如此[1]。这幅图的场面很完整，从演者、观者到为观剧者服务的侍从人等，都刻绘得很清晰，但没有出现伴奏乐队，可见是在表演纯粹的滑稽说白戏。有些则出现了配器完整的乐队。例如河南省禹县白沙镇沙东宋墓和温县前东南王村宋墓杂剧砖雕[2]，各出现一支由六人到七人组成的伴奏乐队。禹县乐队雕砖与杂剧雕砖分别镶嵌在方形墓室相对的两个壁面上，互相并不连属，因此它作为杂剧乐队的职能似乎还不大看得明白[3]。温县乐队和杂剧人物虽然也分砌于两个壁面，但由于该墓为六边形，两个壁面分别为墓室的东南与东北二壁，彼此倾斜，而乐队人物全部侧向杂剧人物站立，其构图的整体构思就显露得十分清楚了：乐队在为杂剧演出进行伴奏。或许原来的画范底本上，乐队与演员就是一幅完整的画面，由于墓室雕造和镶嵌的原因分开了。

限于资料，目前北宋杂剧里是否有歌唱表演尚不得而知。但是其后裔南宋后期杂剧里有歌唱，金代杂剧也已经出现向北曲杂剧的歌唱体制转变的迹象，那么，作为它们共同前身的北宋杂剧里一定带有歌唱的基因，否则无法解释二者的共同朝向歌唱表演发展。

四、表演

北宋杂剧的表演与唐、五代优戏一样，仍然以滑稽调笑式的

---

① 参见廖奔《北宋杂剧演出的形象资料——荥阳石棺杂剧雕刻研究》，《戏曲研究》第15辑，1985年。

② 参见许苹芳《白沙宋墓中的杂剧雕砖》，《考古》1960年第9期；廖奔《温县宋墓杂剧雕砖考》，《文物》1984年第8期。

③ 例如有人指称其为"散乐"，见许苹芳《白沙宋墓中的杂剧雕砖》，《考古》1960年第9期。事实上即使是将杂剧演员与乐队分砌两壁，也同样明确表示了二者之间的关系，因为同墓中并没有其他形式的表演出现。分砌是受到墓室形制的制约，也是当时习俗。

短剧为主。灌圃耐得翁《都城纪胜》说，杂剧“大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跳露，谓之无过虫。”这类演出通常都是先表演一段故事，然后由滑稽角色发一科诨，一语点题，造成滑稽的感觉，逗人发笑。北宋诗人黄庭坚曾经以杂剧表演来比喻作诗曰：“作诗如作杂剧：初时布置，临了须打诨，方是出场。”① 这里，黄庭坚指出了当时杂剧表演的一般路数。杂剧演出尤为重视的是发科打诨的效果，南北宋之交时人陈善在他的《扪虱新语》里引用了上面黄庭坚的话，然后进一步评论说：“予谓杂剧出场，谁不打诨，只难得切题可笑也。”与陈善同时的人吕本中在《童蒙训》里也说：“老杜歌行，最见次第出入本末。而东坡长短句，波澜浩大，变化不测，如作杂剧：打猛诨入，却打猛诨出也。”意谓苏轼的词像杂剧表演那样，布置安排富于变化，结尾常常出人意表。这些材料都强调了杂剧表演对于喜剧性的突出追求。



图45　河南温县前东南王村北宋墓杂剧乐队雕砖

杂剧里制造喜剧效果的一个重要手段是优人间的彼此击打，通常为副末打副净，通过击打来增加科诨的强度，将表演情绪推进到高潮。优戏里击打的例子最早见于五代庄宗时，庄宗与群优在庭院里演戏，四顾而呼“李天下”，优人镜新磨突然“以手批其颊”②。从中可以知道，其时优人间的相互批颊已经是调科的重要手段，并且成为常例，否则镜新磨决然不敢冒犯庄宗，庄宗

① ［宋］曾慥《类说》卷五十七引王立之《王直方诗话》。

② ［宋］欧阳修《新五代史·伶官传》。

也不会饶恕他。这个传统被宋杂剧所继承，成为发科打诨表演的常路，并从手批发展到杖打。例如徽宗崇宁间（1102～1106年）御前杂剧，一优装宰相，对前朝元祐时期所执行的一切都斥逐不用，但见到元祐钱却不放过，“副者举所持梃，挟其背曰：‘你做到宰相，元来也只好钱！’”[①] 以此打诨点题结束。

北宋杂剧演出的基本目的是逗笑，如果达不到让观者发笑的目的，演出就告失败。这一点，可以从下引资料里看得很清楚：

> 东坡尝宴客，俳优者作伎万方，坡终不笑。一优突出，用棒痛打作伎者曰：“内翰不笑，汝犹称良优乎?”对曰：“非不笑也，不笑所以深笑之也。”坡遂大笑。盖优人用坡《王者不治夷狄论》云：“非不治也，不治者，所以深治之也。”[②]

观者不笑，说明演员伎艺不强，因而北宋的杂剧表演以制造强烈的笑料为旨归。上述文字里的优人，为了达到目的，甚至还研究并掌握了具体观者（苏轼）的心理，最终还是获取了成功。

北宋杂剧表演以制造喜剧情境、调动观众兴奋情绪为最高境界，于是就出现了四川成都式的杂剧比赛，以观众诨笑的次数来判定戏班的优劣：

> 成都自上元至四月十八日，游赏几无虚辰。使宅后圃名西园，春时纵人行乐。初开园日，酒坊两户各求优人之善者，较艺于府会。以骰子置于盒子中撼之，视数多者得先，谓之撼雷。自旦至暮，惟杂戏一色。坐于阅武场，环庭

① ［宋］洪迈《夷坚志》支乙四。
② ［宋］杨万里《诚斋集》卷一四零“诗话”。

皆府官宅看棚，棚外始作高凳，庶民男左女右，立于其上如山。每诨，一笑须筵中哄堂，众庶皆噱者，始以青红小旗各插于垫上为记。至晚，较旗多者为胜。若上下不同笑者，不以为数也。①



图 46　河南温县出土北宋杂剧人物雕砖

五、与歌舞联姻的趋向

北宋杂剧角色里的引戏是由舞蹈表演的舞头转化而来，在杂剧开场时首先登场舞蹈，所谓“一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙”②，其舞姿在文物形象里保存很多。只是这种引戏舞蹈，还没有与戏剧本身的表演融合在一起，只作为一种开场形式而存在，当戏剧表演开始时，舞蹈就退场了，因此它只是作为外在的成分而出现在杂剧里。以后的南宋杂剧里舞蹈和戏剧表演是否发生进一步的融合，缺乏史料，不得而知，但南宋杂剧在歌唱上的进展则是确定的。

六、剧本产生

唐代以前，看不到优戏演出的剧本，当时优人通常都是进行

① ［宋］庄季裕《鸡肋编》卷上。
② ［元］杜善夫《庄家不识勾栏》散套，《全元散曲》上册，中华书局 1964 年版，第 31 页。

即兴演出，不需要剧本。五代时候似乎曾经产生过一个剧本集，宋《崇文总目》卷一曰：“周吏部侍郎赵上交，翰林学士李昉，谏议大夫刘陶、司勋，郎中冯古，纂录燕优人曲辞。”这是对优人演出的记录本，并不是创作的剧本，而且还可能只收录其中的歌词，并不呈现为剧本的形式。所说的“燕”，也不明所指。

北宋时候，随着杂剧表演形式的发展，人们开始进行剧本创作。《宋会要辑稿·乐五·教坊乐》曰：“真宗不喜郑声，而或为杂剧词，未尝宣布于外。”灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说：“教坊大使在京师时，有孟角球，曾撰杂剧本子。”教坊大使职掌宫廷里的杂剧演出，而且宋代许多教坊大使都由杂剧演员充任，因此由他撰写杂剧剧本是很自然的事。宋真宗赵桓以皇上之尊，也参加杂剧剧本的写作，则是当时宫廷杂剧演出十分兴隆，并成为宋真宗个人爱好的反映。剧本的出现使戏曲从此脱离临场的即兴式表演而走上文学化的道路，它改变了以前优戏创作的程序——通常是在一个大概的思路指导下的临场发挥，而必须遵循一定之规，按照剧本所规定的情境进入角色，唱词、说白都会有具体的要求，虽然即兴发挥的机会仍然很多，但是不可能由着演员的性子任意驰骋了。既然有了剧本，就需要事先排练，这对于杂剧演技的提高也有推动。

以上归纳了北宋杂剧的形态特征，可以看出，它已经具备了成熟戏剧的诸多基本要素。但是，北宋杂剧自身却并没有发展到成熟戏曲的程度，它所采取的结构限制了它的发展。首先，它的两段结构彼此分离，先后表演不同的内容，实际上正杂剧还是与以往优戏大体相类，只能演出一段连贯的生活场面，不具备时空转换的充分条件，因此不能适应对一个完整故事情节的展现。第二，它表演的审美兴奋点在于滑稽效果而不在于状摹人生情境，这使它把眼光长期停留在戏剧的外部层次上，没有及时朝向戏剧的纵深本原探入。第三，它在将歌舞形式纳入自己体制使之成为完善的戏曲形态方面尚只开了一个头，还未来得及发生进一步的演变。

第三章　初级戏剧的潴留物——南宋杂剧

大厦忽倾，宋王朝一夜间失去了半壁江山。南渡的王室满足于江南的湖山胜景，不思恢复，只图眼下的耳目之娱。在这种特殊的文化背景中，与王室共渡的汴京杂剧也南移到杭州，发展较汴京更为兴盛，在宫廷教坊的十三部类中，占据了惟一“正色”的地位，并留下了二百八十多种剧目。南宋杂剧的活动足迹遍及江、浙以及川蜀。然而，由于其自身体制上的原因，南宋杂剧最终仍未跨出走向成熟戏曲的关键性一步，只得以初级戏剧潴留物的身分标名历史。

第一节　临安戏剧环境的重新安排

一、临安瓦舍的重建

靖康之变后，宋室南渡，京师和中原一带百姓也大批向南方移民。例如宋人《冯玉梅团圆》话本入话里说：“其时东京一路百姓，惧怕鞑虏，都跟随车驾南渡。”① 其中也包括各类伎艺人和杂剧演员，例如汴京瓦肆伎艺人“小唱李师师”②，靖康难后

① 《京本通俗小说》第十六卷，文学古籍刊行社 1987 年影印本。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条。

就流落到浙中、湖湘一带①。南渡之人有很多聚集在南宋皇帝的驻跸之地临安，仿照汴京之制开设市肆店铺，例如宋灌圃耐得翁《都城纪胜》“食店”条说：“都城食店，多是旧京师人开张。”又“市井”条说：“是时尚有京师流寓经纪人市店遭遇者，如李婆婆羹、南瓦子张家团子。”高宗退位后，还曾在市井中点集汴京食品与旧臣分尝②。流寓临安的伎艺人则又仿照汴京之制，创立瓦舍勾栏进行演出。宋代潜说友《咸淳临安志》卷十九载：

> 故老云：绍兴和议后，杨和王为殿前都指挥使，从军士多□（西）北人，故于诸军寨左右，营创瓦舍，招集伎乐，以为暇日娱戏之地。其后修内司又于城中建五瓦以处游艺。今其屋在城外者多隶殿前司，城中者隶修内司。③

从这条资料可以看出：一，临安的瓦舍是北人南渡后创立的。二，其中的作场伎艺人都是招集来的北方流寓艺人。三，瓦舍的创立初时是为了北方士兵的闲暇娱乐，后来发展为市井游艺场所。四，临安城外瓦舍为殿前司营建，城内为修内司营建，分别隶属这两个机构掌管。

北宋时汴京瓦舍的数量，据《东京梦华录》所提到的统计，一共有八座，这当然不一定是确数。临安瓦舍，从绍兴以后初

① 参见［宋］张邦基《墨庄漫录》卷八、［宋］刘子翚《屏山先生文集》卷十八《汴京纪事》诗其二十。
② 参见［宋］周密《武林旧事》卷七“乾淳奉亲”条。
③ 文中原缺一字，括弧内字系笔者据［宋］吴自牧《梦粱录》卷十九“瓦舍”条（知不足斋丛书本）校补。

创，到南宋中期成书的西湖老人《繁盛录》[1] 已经提到的有城内五座，城外二十座，一共二十五座，大大超过了汴京的数量，可见临安市井的演出活动比汴京有增无减。

南宋偏安一隅，从宋高宗起，就开始在临安大兴土木，修建明堂、太庙，已经无志恢复中原，因而城市建设比汴京规模还大。灌圃耐得翁《都城纪胜·序》对此有着精到的说明：

> 自高宗皇帝驻跸于杭，而杭山水明秀，民物康阜，视京师其过十倍矣。虽市肆与京师相侔，然中兴已百余年，列圣相承，太平日久，前后经营至矣，辐辏集矣，其与中兴时又过十数倍也。且《洛阳名园记》后论有云："园囿之兴废者，洛阳盛衰之候也。"况中兴行都，东南之盛，为今日四方之标准。车书混一，人物繁盛，风俗纯厚，市井骈集，岂昔日洛阳名园之比？

临安的瓦舍就是在这种基础上迅速发展起来的。从此，临安又开始了类似于汴京的那种杂剧伎艺演出的繁荣，而且愈演愈烈、穷极歌舞，"直把杭州作汴州"，一直到南宋灭亡。

二、宫廷杂剧机构的调整

宋高宗赵构在南京应天府（今河南商丘）即位，继而南逃，

① 孙毓修跋《永乐大典》本西湖老人《繁盛录》考证曰："作者姓名，阙焉不详，以书中庆元间油钱一条考之，则其人当先于宁宗时。耐得翁书，据其自序，成于理宗端平二年。老人生世当先于耐得翁也。考高宗驻跸临安，谓之行在。乾道中周淙修《临安志》，于宫苑官署尚著旧称。潜说友《咸淳志》亦因之。然官书称谓，虽守此例，而偏安日久，民间视为定居，行在之名习而忘焉。此书止名《繁盛录》，绝无都城之称，其书当成于耐得翁之前。"案：孙考有据。宁宗后理宗前，则为南宋中期。

宫廷建制皆从权宜，草率组合，不置教坊。绍兴十一年（1141年）与金人议和，十四年（1144年）正式设立教坊，到三十一年（1161年），闻金主完颜亮欲兴兵南下，又撤消[1]。高宗退居德寿宫后，孝宗即位，曾经想恢复教坊，为时议所阻：

> 孝宗隆兴二年天申节，将用乐上寿。上（高宗）曰："一岁之间，只两宫诞日外，余无所用，不知作何名色。"大臣皆言："临时点集，不必置教坊。"上曰："善。"乾道后，北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之，不置教坊，止修内司先两旬教习。[2]

当时一方面宋金仍在交战，不宜过于逸乐，另一方面临安瓦市中的艺人作场已经十分兴盛，可以临时"和雇"来承应，因此恢复教坊之议作罢，南宋称之为"教坊"的，实际上是修内司教乐所。钧容直的设置也是一样，《宋史·乐志》曰：

> 绍兴中，钧容直旧管四百人，杨存中请复收补，权以旧管之半为额。寻闻其招募骚扰，降诏止之……绍兴三十年，复诏钧容班可蠲省，令殿司比拟一等班直收顿，内老弱癃疾者放停。教坊所尝援祖宗旧典，点选入教，虽暂从其请，绍兴三十一年有诏，教坊即日蠲罢，各令自便。

绍兴中重组钧容直，只是未达到旧制人数之半。绍兴三十年罢钧容直时，将演员身体条件仍能演出的归属殿前司军乐，而优秀者

---

① 参见《宋史·乐志》。
② 《宋史·乐志》。

被教坊挑去，然而不久教坊也罢免，乐人只好自谋出路。

南宋罢教坊后，事实上宫廷宴乐机构并没有减少，只是变换了名头，以便遮人耳目、装装省简的门面而已。宋人赵升《朝野类要》卷一“教坊”条说：

> ……后有名伶达伎，皆留充德寿宫使臣，自余多隶临安府衙前乐。今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所。然遇大宴等，每差衙前乐权充之。不足，则又和雇市人。近年衙前乐已无教坊旧人，多是市井歧路之辈，欲责其知音晓乐，恐难必也。

高宗不同意置教坊，但却在他退位所居的德寿宫内组织了自己的乐部团体，选拔名伶达伎参加，成为一个新的宴乐机构，临安府衙前乐也经过扩充，成为常在御前供奉的乐部单位。再加上修内司及和雇艺人，数量当然也不少。例如周密《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”条记载当时宫廷演员情况，演员分为五种归属：德寿宫、衙前、前教坊、前钧容直、和顾（雇）。其中“前



图47　四川广元〇七二医院南宋墓杂剧石刻

教坊”应该隶属修内司，“前钧容直”大概隶属殿前司。书中详细开列了各类演员的名单，仅杂剧一项就有：德寿宫十人，衙前

二十二人，前教坊二人，前钧容直二人，和雇三十人，共计六十六人。这是一个不小的数字。当宫廷举办喜庆宴会时，这些杂剧演员就竞相呈艺了。《武林旧事》卷一“圣节”条记载了“理宗朝禁中寿筵乐次”里的杂剧表演，其中就有吴师贤、周朝清、何宴喜、时和等人表演《君圣臣贤爨》、《三京下书》、《杨饭》、《四偌少年游》。四人中，吴师贤、何宴喜、时和都是“和雇”来的临安瓦市杂剧艺人，在《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条中列有名单。

第二节 临安杂剧的复兴

临安瓦舍勾栏创建后，杂剧艺人开始聚集于此进行商业性的演出活动。绍兴三十一年（1161 年）取缔教坊，艺人“各令自便”①，其中可能很有一部分人进入市肆瓦舍勾栏，如北宋东京之例。教坊乐工进人勾栏演出，以宫廷中受到严格训练的表演伎艺与瓦舍艺人进行交流，促进了演技的提高。民间演出也开始模仿宫廷乐部的分类。灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条载：

> 散乐传学教坊十三部，惟以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色。色有色长，部有部头，上有教坊使副钤辖，都管掌仪范者，皆是杂流命官。

这里明白指出瓦舍勾栏里的“散乐十三部”的分类是从教坊“传学”而来。值得重视的是，这则资料中提到的十三部类中惟独杂

---

① 《宋史·乐志》。

剧居于“正色”的地位，这是在北宋时不曾出现的现象，它表明其时杂剧演出已经成为最受欢迎的表演项目。

临安市肆杂剧演出的活跃，首先可以从宫廷不设教坊，临时“但呼市人使之”的办法看出来。宫廷需要杂剧演出，就去“和雇”瓦舍里的艺人前来承应，前文提到“乾淳教坊乐部”里就有“和雇”的杂剧演员三十人。宋代西湖老人《繁盛录》说，临安北瓦中的一座莲花棚勾栏：“常是御前杂剧：赵泰、王葵喜、宋邦宁、何宴清、锄头段子贵。”这些勾栏演员都是经常被宫廷“和雇”在皇帝面前演出的。其次，临安市肆各种伎艺纷纷组建社团，其中就有专门的杂剧社团。例如周密《武林旧事》卷三“社会”条载：

> 二月八日为桐川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社杂剧，齐云社蹴球，遏云社唱赚，同文社要词，角抵社相扑，清音社清乐，锦标社射弩，锦体社花绣，英略社使棒，雄辩社小说，翠锦社行院，绘革社影戏，净发社梳剃，律华社吟叫，云机社撮弄。

杂剧“绯绿社”，是当时临安的著名社团，以至于后来戏曲团体在夸说自己的演技和名声时，常常以之作为标榜。例如宋代南戏剧本《张协状元》在开场时让末出台念诵致语云：“教坊格范，绯绿可同声。”就是自我鼓吹演技高超，比得上教坊的规模、绯绿社的声名。《张协状元》由温州的“九山书会”中人编写，在温州演出而举临安的班社名称相标榜，也足见绯绿社名声之远振。

临安市肆杂剧演出一般来说有如下四种形式：

一、勾栏作场。《繁盛录》记载，临安瓦舍中“惟北瓦大，有勾栏一十三座”，其中如上述“莲花棚”中，就“常是御前杂剧”，专门进行杂剧演出，其他“棚”中也应该还有表演杂剧的。

这“十三座勾栏不闲，终日团圆”，而临安共有二十五座瓦子，应该有上百座勾栏，虽然这些勾栏不一定都演杂剧，例如有专门说史书和小说的，但从这个庞大的数字也可以想见临安杂剧每日的演出规模。瓦舍勾栏演出还不受气候、季节的限制，市民们“深冬冷月无社火看，却于瓦市消遣”，冬天仍然聚集于瓦社勾栏里观赏。

二、社会演出。指庙会上的各社供奉演出。前引《武林旧事》说，绯绿社二月八日在霍山张渤庙贡献杂剧，就属于社会演出，继而又说：“若三月三日殿司真武会，三月二十八日东岳生辰社会之盛，大率类此，不暇赘陈。”可见各个庙会上都有杂剧呈献。而临安社会活动极其众多，一年之中络绎不绝，例如吴自牧《梦粱录》卷十九“社会”条说：

> 正月初九日玉皇上帝诞日，杭城行香诸富室，就承天观阁上建会。北极祐圣真君圣降及诞辰，士庶与羽流建会于宫观或于舍庭。诞辰日，祐圣观奉上旨建醮，士庶炷香纷然，诸寨建立圣殿者，俱有社会，诸行也有献供之社。遇三元日，诸琳宫建普渡会，广度幽冥。二月初三日梓潼帝君诞辰，川蜀仕宦之人，就观建会。三月二十八日，东岳诞辰。四月初六日，城隍诞辰。二月初八日，霍山张真圣诞。四月初八日，诸社朝五显王庆佛会。九月二十九日，五王诞辰。每遇神圣诞日，诸行市户，俱有社会，迎献不一。

这众多的庙会献香庆典活动，为杂剧演出又提供了一个合适的场所。

三、节序演出。例如《武林旧事》卷二“元夕”条载，正月十五夜，皇帝于宣德楼赏灯，“其下为大露台，百艺群工，竞逞

奇伎。”此处虽然没有明言“奇伎”都包括哪些内容，但其中一定有杂剧一项，因为南宋临安节序活动都模仿北宋汴京，而汴京元宵节宣德楼下露台演出即有“教坊钧容直、露台弟子，更互杂剧”①。其他节日也是一样。

四、路歧演出。《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条说：“或有路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处作场者，谓之‘打野呵’。此又艺之次者。”这些路歧艺人，大多是由农村或者其他商埠巡演而来，像《梦粱录》卷二十所记载的：“有村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷，呈百戏伎艺，求觅铺席宅舍钱酒之资。”其伎艺不甚高精，又受到临安城市行邦的排挤，因而不能进入正式演出场所表演，只得随地作场。其作场的地方，据《都城纪胜》“市井”条载：“如执政府墙下空地（旧名南仓前），诸色路歧人在此作场，尤为骈阗。又皇城司马道亦然。候朝门外殿司教场，夏月亦有绝伎作场。其他街市，如此空隙地段，多有作场之人。”《繁盛录》也有记载：“十三军大教场、教奕军教场、后军教场、南仓内、前杈子里、贡院前、祐圣观前宽阔所在，扑卖并路歧人在内作场。”另外，宋周南《山房集》卷四《刘先生传》一文专门记述了一个路歧杂剧班子的作场情况：

> 市南有不逞者三人、女伴二人，莫知其为兄弟妻姒也，以谑丐钱。市人曰：“是杂剧者。”又曰：“伶之类也。”每会聚之冲、阛阓之市、官府厅事之旁、迎神之所，画为场，资旁观者笑之。自一钱以上皆取焉，然独不能鉴空。

由以上材料来看，当时路歧艺人的数量也是相当惊人的，在城市

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷六“元宵”条。

中几乎随处有一空地，就可以看到他们的作场活动。

临安市肆杂剧演出，除了上述四种形式以外，常常还有其他临时性的安排，凡是需要喜庆热闹时无不有杂剧出场。例如每年九月酒库新酒酿熟开卖前，照例有一个“迎新”仪式，其中也要演出杂剧。《都城纪胜》“酒肆”条载：

> 王府诸酒库，每遇寒食节前开沽煮酒，中秋节前后开沽新酒，各用妓弟，乘骑作三等装束……前有小女童等，及诸社会，动大乐迎酒样赴府治，呈作乐，呈伎艺杂剧，三盏退出，于大街诸处迎引归库。

《武林旧事》卷三“迎新”条所载迎酒仪式却与上述不同，也引在这里：

> 户部点检所十三酒库，例于四月初开煮，九月初开清，先至提领所呈样品尝，然后迎引至诸所隶官府而散。每库各用匹布书库名高品，以长竿悬之，谓之“布牌”。以木床铁擎为仙佛鬼神之类，驾空飞动，谓之“台阁”。杂剧百戏诸艺之外，又为渔父习闲、竹马出猎、八仙故事……所经之地，高楼邃阁、绣幕如云，累足骈肩，真所谓“万人海”也。

其中所说的“台阁”，是一种民间装扮游街的习俗，在高高竖立的铁架木床上，站立许多化妆的戏剧或神话人物“亮相”，下面用车载而行进，至今许多地区尚有这种风俗。两段资料，一个说演出杂剧，一个说“台阁”杂剧，或许是时俗的变化所致。但杂剧内容成为喜庆场合不可缺少的成分则是事实。

第三节　南宋杂剧的扩布

一、东南杂剧

南宋瓦舍勾栏以及南宋杂剧在临安兴盛之后，逐渐也向周围其他地区蔓延，蔓延的一个重要原因是北方人在东南沿海地区的聚居。靖康之变以后，中原一带的北方人大量南迁，在江、浙、闽一带几乎遍满。这些增加的人口都是北方人，一般聚集在浙、闽一带的城市中，他们都像临安的北方军士一样，习惯于在瓦舍勾栏中消遣、观看杂剧伎艺演出。因而，在临安之外的城镇里，也很快兴建了众多的瓦舍勾栏，以便进行商业化的杂剧表演。

江、浙、闽一带当时许多城镇里都建有瓦舍勾栏，这在当时或以后的志书里往往有记载。薛瑞兆先生经粗略翻查后，有如下叙述：

> 例如慈溪（今浙江慈溪）东西郭酒楼错落相接，“宋元以来皆为戏台。台之四面为楼，伎者居之，南北百戏歌鼓之声不断。楼前商舸百货云屯，往往于楼上取乐。”（《（光绪）慈溪县志》卷五五）乌墩（今浙江乌青）有“北瓦子”、“南瓦子”二座（《（民国）乌青镇志》卷一二）。其中北瓦子尤为“妓馆、戏剧上紧之处”，酒楼茗馆二十余所，“可循环，中扬台，百技斗于上”（《（乾隆）乌青镇志》卷四）。宋季毁于兵火。此外，平江(今江苏苏州)有“勾栏巷”一座(王謇《宋平江城坊考》卷一)，或称“曲栏巷”。吴江也有“勾栏巷”一座(《(乾隆)吴江县志》卷六)。镇江则有“北瓦子巷”、“南瓦子巷”二座(宋代卢宪《(嘉定)镇江志》卷二)。明州(今浙江宁波)有“旧瓦子”、“新瓦子”二座(宋代梅英发《(开庆)四明

续志》卷七)。湖州(今浙江吴兴)有“瓦子巷”一座(宋代谈钥《吴兴志》卷二)。江都(今江苏扬州)有“南瓦巷”、“北瓦巷”二座(《(乾隆)江都县志》卷三)。温州有“瓦子巷”一座(《(光绪)永嘉县志》卷三),或称“竹马坊”。①

这些众多的瓦舍勾栏应该有一部分建于宋(另一部分建于元,明初后瓦舍勾栏即绝迹),它们是南宋杂剧得以立足的基地。由其存在可以推知,当时这一带的杂剧演出仍然具备比较适宜的环境,活动频繁,它们与临安的宫廷和市井杂剧遥相呼应,彼此争胜,促成了南宋杂剧的一代之盛。

事实还不仅如此,南宋杂剧的戏班还在东南一带的城镇和乡村之间进行广泛的流动演出,其情景就类似于中原地区,这在南宋人的诗作里有所表露。福建邵武人严粲有《观北来倡优》诗曰:“且说中原孰可哀,更无飞鸟下蒿莱。吾侬尚笑倡优拙,欲唤新翻歌舞来。”② 其中所说的“北来”的倡优,指的就是随宋室南迁而来的原在中原流行的北方杂剧,他们表演的内容也与中原有关,这本来是很可以让人伤感的。可是严粲的家乡福建北部邵武地区的人听不懂其话语,也看不惯其表演形式,因此嘲笑其拙劣,宁可观看当地以载歌载舞形式演出的南戏。这段记载说明了杂剧在当地民间的流动演出还是很活跃的,只是它的观众对象主要还是北方来的人,而不是本地土著。

二、川杂剧

南宋杂剧的另外一个兴盛地区是蜀地。蜀自唐时起就是繁华之地,蜀之益州,是当时的名镇,唐人卢求《成都记序》称:

---

① 薛瑞兆《宋代瓦舍勾栏》,《戏曲研究》第12辑,1984年。

② [宋]陈起《江湖小集》卷十一辑录,四库全书本。

“大凡今之推名镇为天下第一者，曰扬、益。以扬为首，盖声势也。人物繁盛，悉皆土著，江山之秀，罗锦之丽，管弦歌舞之多，伎巧百工之富……熟较其要妙，扬不足以侔其半。”① 唐人李德裕《李文饶集》卷十二就提到成都（益州）有“杂剧丈夫”、“子女锦锦”等伎艺工巧人员。唐、五代蜀地优戏也十分盛行，有众多的演出记载，如唐宪宗元和元年（806 年）成都川西行营节度使高崇文幕府会宴，俳优表演《刘阐责买》戏②；后蜀广政元年（938 年）孟昶宴从官于成都玉溪院，“俳优以王衍为戏”③；后蜀广政三年（940 年）孟昶的教坊部头孙廷英、王彦洪趁宴会演出“持杖为俳优”④ 等等。段安节《乐府杂录》说唐僖宗幸蜀时，蜀中有刘真弄假妇人“尤能”，后随驾进京人教坊。另外，当时蜀地还有傀儡戏，如五代孙光宪《北梦琐言》卷三载，唐崔安潜镇西州，“频于使宅堂前弄傀儡子，军人百姓，穿宅观看，一无禁止。”又有猴戏，见《太平广记》卷四六六引宋代景焕《野人闲话》“杨于度”条。

南宋成都名镇的地位仍然没有改变，洪迈《容斋随笔》卷九说：“谚称扬一益二，谓天下之盛、扬为一而蜀次之也。”可见唐时的说法流传到宋代仍然保持着。成都因其经济文化的繁荣和盛演优戏的传统，北宋末期就有杂剧的“较艺”之举⑤。这些是蜀地南宋杂剧兴盛的前提。

蜀地杂剧被当时人称作“川杂剧”，南宋大觉禅师写有一首诗咏“川杂剧”曰：“戏出一棚川杂剧，神头鬼面几多般。夜深

① 《全唐文》卷七四四。
② 参见［宋］王谠《唐语林》卷一“政事”门。
③ 参见［宋］张唐英《蜀梼杌》卷下。
④ 参见［宋］张唐英《蜀梼杌》卷下。
⑤ 参见［宋］庄季裕《鸡肋编》卷上。

灯火阑珊甚，应是无人笑倚栏。"① 这里吟咏的川杂剧表演神鬼内容的戏，在夜间演出。

川杂剧的演出水平很高，颇有值得称道的剧目及演员。例如宋代岳珂《桯史》卷十三有一则成都杂剧演出的记叙，就是一场很有趣的表演：

> 蜀伶多能文，俳语率杂以经史。凡制帅幕府之燕集多用之。嘉定中，吴畏斋帅成都，从行者多选人，类以京削系念，伶知其然。一日，为古衣冠服数人，自称孔门弟子，交质以姓氏。或曰常，或曰于，或曰吾。问其所莅官，则合而应曰："皆选人也。"固请析之。居首者率然对曰："子乃不我知。《论语》所谓'常从事于此矣'，即某其人也。官为从事，而系以姓，固理之然。"问其次，"亦出《论语》，'于从政何有'，盖即某氏之称。"又问其次，曰："某又《论语》十七篇所谓'吾将仕'者。"遂相与叹诧，以选调为淹抑。有怂恿其旁者，曰："子之名不见于七十子，固圣门下第，盍叩十哲，而请教焉？"如其言，见颜、闵。方在堂，群而请益。子骞蹙额曰："如之何？何必改？"兖公应之曰："然，回也不改。"众怃然不怡，曰："无已，质诸夫子。"如之，夫子不答，久而曰："钻遂改，火急可已矣。"坐客皆愧而笑，闻者至今启颜。

演员通过对于《论语》文意的摘用，讥讽当时官场钻营的现象。

---

① ［南宋］大觉禅师《马大师与西堂百丈南泉玩月》诗，《大觉禅师语录》卷下"颂古"类。转录自［日］高楠顺次郎等编《大日本佛教全书》第95册，东京有雅堂1933年版。

岳珂因之称赞“蜀伶多能文，俳语率杂以经史”。这是在宁宗朝进行的演出，到了理宗朝，丞相史弥远当权，人多趋奉求官，蜀地杂剧演员又按照上述演出路子排了一出新剧，嘲弄那些“钻弥远”的人。周密《齐东野语》卷十三记述了这次演出，也称赞“蜀优尤能涉猎古今，援引经史，以佐口吻、资笑谈。”以上讲的是川杂剧的有名剧目，另外还有知名演员。《齐东野语》卷十三载：“蜀优……有袁三者，名尤著……”并列举了他表演中聪敏机智的实例。以此看来，南宋时期川杂剧的演出与临安一样已经具有了相当的水平，另外，其演出形态也与临安杂剧接近。

这一点，从蜀地广元市出土的南宋墓葬杂剧石刻中也可以看出来。墓葬于1975年3月发现于广元县〇七二医院基建工地，石砌双室，券顶，各单室宽127厘米，高107厘米，长250厘米，两侧壁面均有浮雕人物及花卉图案。出土墓券纪年为南宋嘉泰四年（1204年）。其东墓室两侧壁面浮雕杂剧演出图四幅，每侧各有二图，雕于同一块石板上，各长51厘米，宽43厘米。其中一幅图上浮雕乐队三人，演奏大鼓、杖鼓、筚篥，三幅图上各浮雕杂剧角色二人，相对进行表演。[①] 川杂剧雕刻进入墓葬这件事情本身，就足以说明宋杂剧演出在当地的深刻影响，如果杂剧没有很高的艺术水平，是不可能达到这种影响度的。

1127年，蒙古军队的铁蹄南下，攻占了临安，灭掉南宋，南宋杂剧从此湮灭了。由于其时成熟的戏曲形式已经兴起，在南方为南戏，在北方为北曲杂剧，它们都已经达到了繁盛的程度，因而作为初级戏剧潴留物的南宋杂剧，随着宋王室进入了历史的坟墓。虽然，它的一部分剧目及其表演经验被元代院本所吸收，仍然在舞台上演出，但作为一代表演样式，南宋杂剧不复存在了。

① 参见廖奔《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，《文物》1986年第12期。

第四节 南宋杂剧的内容

一、剧目记载

与北宋杂剧剧目缺乏记载不同，南宋杂剧十分幸运，其演出剧目，在南宋人元人周密所写的记叙临安繁华的笔记《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”条里有着详细的记载，一共收录二百八十种，其中当然会有一些北宋传下来的剧目，但多数应该是南宋作品。既然称为“官本”，应该是南宋宫廷剧目的演出本，并不包括民间剧目。而且即使是宫廷演出剧目，收录的也不全，例如同书卷一记载的宋理宗朝宫廷上演的四个剧目《君圣臣贤爨》、《三京下书》、《杨饭》、《四偌少年游》和卷八记载的宋度宗朝宫廷上演的两个剧目《尧舜禹汤》、《年年好》里，只有《三京下书》一目收入这个目录。可见“官本杂剧段数”里收入的剧目应该都是保留剧目，或者是周密得到了一个宫廷乐部的戏单，全部抄录下来，而见于其他记载的剧目，周密并没有妄加增添。

从这二百八十个剧目中可以考见情节的来看，南宋杂剧的内容已经包含了众多历史和传说中的人物故事，神话志怪故事，文人仕女的爱情传奇，以及世俗生活故事等等。①

历史与传说人物故事有：《慕道六么》、《三偌慕道六么》，或许写张良慕道从赤松子游的事。《鼍汤六么》，大概写伊尹用鼎作比进说成汤的事。《列女降黄龙》，可能写楚国韩凭妻何氏的故事。《柳玭上官降黄龙》，写唐昭宗时人柳玭事迹。《霸王中和乐》、《霸王剑器》、《诸宫调霸王》，写楚霸王项羽事。《五柳菊花

① 谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》一文，考出“官本杂剧段数”内容大约五十余种（其中一些尚不能肯定），仅占全数的五分之一不到。见作者《话本与古剧》，上海古籍出版社 1985 年版，第 171～190 页。

新》，写东晋陶潜事。《相如文君》，写汉代司马相如和卓文君的故事。

神话和志怪故事有：《郑生遇龙女薄媚》，写郑生和龙女的爱情传说。《越娘道人欢》，写越娘鬼魂求杨舜俞改葬的传说。《裴航相遇乐》，写裴航遇云英的爱情传说。《梦巫山彩云归》，写楚襄王梦中会巫山神女的传说。《崔智韬艾虎儿》，写崔智韬娶雌虎所化女的传说。《柳毅大圣乐》，写柳毅为洞庭龙女送书的传说。《封陟中和乐》，写封陟遇上元夫人的传说。《二郎熙州》、《鹘打兔变二郎》、《二郎神变二郎神》，写灌口二郎神的传说故事。《宴瑶池爨》，写西王母祝寿的传说。《钟馗爨》，写钟馗的传说。

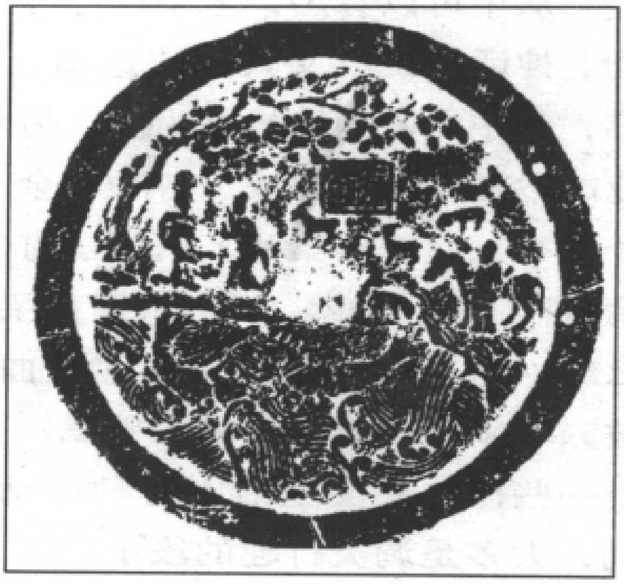


图 48 金郑生遇龙女故事铜镜



图 49 金裴航遇仙故事铜镜

文人仕女的爱情传奇有：《王子高六么》，写王子高和周琼姬的爱情传说。《崔护六么》、《崔护逍遥乐》，写崔护觅水的传说。《莺莺六么》，写崔莺莺张君瑞或李莺莺张浩的爱情故事。《裴少俊伊州》，写裴少俊墙头马上与李千金定情的故事。

世俗故事有：《王魁三乡题》，写王魁负桂英的故事。《简帖

薄媚》，写洪和尚用简帖计霸人妻子事。《浮沤传永成双》，写冤死者借浮沤为证终于申冤的民间故事。《王宗道休妻》，写民间传说故事。《李勉负心》，写民间负心的传说故事。

从中可以看出，宋杂剧已经广泛采用了前代到当代的历史人物、神话传说、文人风流逸事、民间故事等作为自己的题材内容，其中尤以爱情故事为多。另外还有许多以社会各色人等和行业、各类伎艺和游戏、各种社会活动等等为题材的剧目，如《厨子六么》、《四僧梁州》、《门子打三教爨》、《食店梁州》、《银器胡渭州》、《眼药酸》、《法事馒头梁州》、《赌钱望瀛府》、《骰子六么》、《打球大明乐》、《棋盘法曲》、《车儿法曲》、《三钓鱼泛清波》、《闹夹棒爨》、《醉青楼爨》、《睡爨》、《借衫爨》等等，应该是一些模仿现实生活中各种活动的剧目，但和前面的情节剧不同，大多是调笑打趣的段子。

二、演出记录

与"官本杂剧段数"里的剧目多演传奇故事相比，见于当时笔记载录的一些杂剧表演，大多是些以时事为内容、有着直接的讥刺目的和对象的剧目，其内容的临时性和针对性强，因此能够引起文人的兴趣而将其著录，但它们较少重复上演的价值，不能成为"官本杂剧段数"那样的保留剧目而长期传演在舞台上。这里根据所见资料将其内容总结为四类：

一、调笑型：通过场景铺排、语言指示等手法来取笑某人，表演者不一定有恶意。例如张俊多财富，教坊杂剧演员就借用铜钱窥星的表演，说"只见张郡王在钱眼里坐"。① 又如宋人张端义《贵耳集》卷下载：

① 参见［宋］罗点《武陵闻见录》。

袁彦纯尹京，专一留意酒政，煮酒卖尽，取常州宜兴县酒、衢州龙游县酒，在都下卖。御前杂剧，三个官人：一曰京尹，二曰常州太守，三曰衢州太守。三人争座位。常守让京尹曰："岂宜在我二州之下？"衢守争曰："京尹合在我二州之下！"常守问云："如何有此说？"衢守云："他是我两州拍户。"宁庙亦大笑。

二、讥讽型：用事例比附、影射等手段，讥刺现实中人物的非正当行为，这一类的记载最多。例如秦桧一子二侄同科进士，杂剧艺人就用"韩信取三秦"来讽刺他[1]。韩侂胄与其弟韩仰胄二人擅权，杂剧艺人装扮成看皇历的，说是"目下若欲亨达，先见小寒。更望成事，必见大寒"。[2] 韩侂胄兵败烦闷，杂剧艺人装作一人名烦恼，说名字是自取，用以讥刺韩侂胄的"烦恼自取"。[3] 最生动的例子是岳珂《桯史》卷七记载的一场杂剧：

秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥；丁丑，赐银绢万两、匹，钱千万，彩千缣。有诏就第赐燕，假以教坊优伶，宰执咸与。中席，优长诵致语退。有参军者前，褒桧功德，一伶以荷叶交椅从之。谐语杂至，宾欢既洽。参军方拱揖谢，忽坠其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾环，为双叠胜。伶指而问曰："此何环？"曰："二圣环。"伶遽以击其首曰："尔但坐太师交椅，请取银绢例物，此环掉脑后可也？"一坐失色。桧怒，明日下伶于狱，有死者，于是语禁始益

① 参见［宋］洪迈《夷坚志》支乙四。
② 参见［宋］岳珂《桯史》卷五。
③ 参见［宋］叶绍翁《四朝闻见录》戊集。

繁。

在宋金战争期间，秦桧一直主和议，陷害主战臣帅，所以杂剧艺人讥刺他把被金人掳去的徽、钦二帝放在了脑后不管。

三、点题型：敷叙一段情节，而用语言谐音、双关等手段来点明所说何事。宋张端义《贵耳集》卷下记载的御前杂剧，用“黄檗苦人”点出皇伯秀王在湖州苦害百姓。周密《齐东野语》卷十三记载，蜀中从官袁某贪婪，杂剧艺人袁三就在扮演中说自己好财，其他优人对之百端讥笑，他说：“任你讥笑，其如袁丈好此何？”

四、议政型：用装扮故事来指责政事的不合理。绍兴中，李椿年在秦桧支持下实行经界量田法，杂剧艺人说他“做出一场害人事”①。何自然欲合并朝廷库府，杂剧艺人两腿合穿一个裤腿，说是“裤却并了，只恐行不得”。②

以上的粗略分类自然只是为了叙述上的需要，分类的原则只是取其最明显的倾向性，实际上一个剧目的表演往往既有调笑又寓讽刺，调笑和讽刺都需点题，而涉及时政常常是杂剧表演的特点。由以上论述，我们大体可以把握南宋杂剧内容的另一个侧面了。

第五节　南宋杂剧的体制

南宋杂剧仍然一直保持了北宋时期滑稽调笑的风格，直到南宋末成书的吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条解释杂剧概念，仍在说：

① 参见［宋］张端义《贵耳集》卷下。
② 参见［宋］洪迈《夷坚志》支乙四。

> 大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍。此本是鉴戒，又隐于谏诤，故从便跣露，谓之"无过虫"耳。若欲驾前承应，亦无责罚，一时取圣颜笑。凡有谏诤，或谏官陈事，上不从，则此辈装作故事，隐其情而谏之，于上颜亦无怒也。

这段文字一方面解释了杂剧的纯粹喜剧特色，一方面强调了它的政治性社会功能。当南宋杂剧还在被用政治功利的视野来框范的时候，我们不能希望它在形态上有一个突出的改变，不能指望它从这样的社会认识基础上向展现人生的内容载负全面转化。

但是，戏剧的本质是对于人生与社会的模仿，当它有了一定的表现机制时，就会朝这个目标迈进。南宋杂剧由于建立在北宋表演的经验基础上，有可能对之作出提升，特别是它在受到同是勾栏艺术而蓬勃发展起来的说话、讲史、傀儡、影戏等伎艺影响的同时，又受到新兴戏剧形式南戏的刺激。事实上这种提升也发生了，这就是，南宋杂剧已经朝向表演传奇故事发展，出现了《相如文君》、《崔智韬艾虎儿》、《王宗道休妻》、《李勉负心》、《郑生遇龙女》一类剧目，以及敷演崔护、莺莺、裴少俊、柳毅、唐辅、裴航、王魁等著名人物传奇故事的戏，这势必要求其表演形态由单纯滑稽取笑向敷叙故事情节发展。然而，因为社会环境和杂剧自身体质上的限制，它最终也未能发展到成熟戏剧的形态，而只能作为初级戏剧的潴留形态一直延续到南戏和北曲杂剧称雄天下之时。

一、演出结构

南宋杂剧在演出结构上较北宋有所发展，即由两段结构改为三段结构。北宋杂剧由艳段和正杂剧组成，南宋则改为艳段、正杂

剧、杂扮三段，又在后面添上了一段杂扮(班)表演。灌圃耐得翁《都城纪胜》"瓦舍众伎"条曰：

> 杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰"艳段"；次做"正杂剧"，通名为"两段"……"杂扮"或名"杂班"，又名"纽元子"，又名"拔和"，乃杂剧之散段。

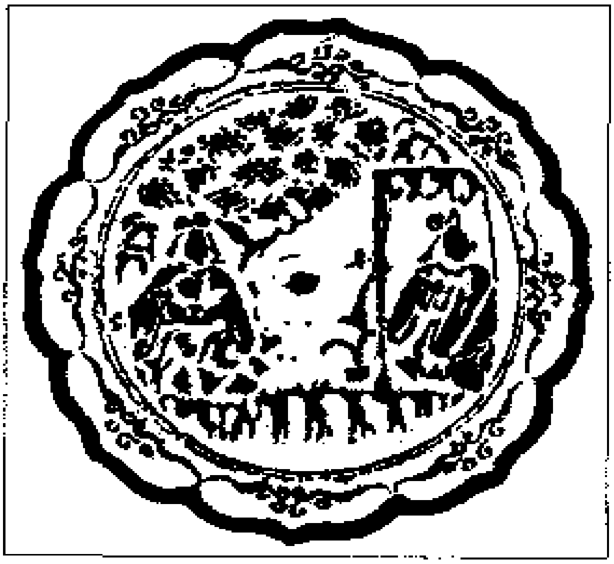


图 50　金相如文君故事铜镜

杂扮在北宋时是一种与杂剧相类似的装扮表演伎艺，《都城纪胜》说它的起始是："在京师时，村人罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村人以资笑。"孟元老《东京梦华录》卷七"驾登宝津楼诸军呈百戏"条里有关于北宋宫廷杂扮表演的描写：

> ……复有一装田舍儿者入场，念诵言语讫。有一装村妇人者入场，与村夫相值。各持棍杖，互相击触，如相殴态。其村夫者以杖背村妇出场毕。

大致是装扮为乡巴佬儿弄乖耍哆来逗乐取笑。《都城纪胜》说的杂扮又名"技和"，吴自牧《梦粱录》引作"拔和"，"拔和"即"拔禾"，也就是乡巴佬儿的意思，元刊杂剧《薛仁贵衣锦还乡》里有拔禾，是薛仁贵幼年时在乡下的朋友。

杂扮表演的进一步发展就是装扮各类人物。宋人周南《山房集》卷四《刘先生传》记叙了一个民间杂扮班子的情况，说是"市南有不逞者三人，女伴二人……以谑丐钱。市人曰：'是杂剧

者。'又曰：'伶之类也。'"他们"所仿效者、讥切者"是"语言之乖异者、巾帻之诡异者、步趋之伛偻者、兀者、跛者"。这说明，杂扮也就是装扮人间万象的意思，大概杂扮的故事性不如正杂剧那么强，主要着重点在于模仿表演。

今天见到的一幅宋人绘杂剧图，大概表现的就是杂扮表演场景①。图中两个角色都由女子扮演，两人本衣都是小袖对襟旋袄，内束抹胸，脚乘钩鞋，露发髻，戴耳坠。但是，二人又都草草在外面加上个别的男子衣饰，象征着扮为男子。其中左侧一人幞头诨裹，在旋袄外面斜罩一件男式长衫，身后地上放有扁担竹笠，好像装扮成一个农人。右侧一人则装扮更加草率，仅仅在头上戴了一个簪花罗帽而已，大概扮作城里人。两个人正在相向作男式叉手揖拜，似乎刚刚相遇，即将开始一场滑稽表演。

杂扮表演的内容又不仅仅是装扮某类人物，还模仿各类伎艺表演，这一点可以从杂扮又叫"纽元子"的名称看出。《梦粱录》卷十九"闲人"条说："旧有百业皆通者，如纽元子，学象生、叫声、教虫蚁、动音乐、杂手艺、唱词、白话、打令、商谜、弄水、使拳。"纽元子就是百业皆通、能够模仿各类伎艺表演的人。《都城纪胜》还说杂扮包括"打和鼓、拈梢子、散耍"，也有这个意思。

北宋时的杂扮表演与杂剧表演还是两码事，各是各的，并不连在一起。南宋以后，开始把杂扮作为杂剧演出的"散段"，放在杂剧后面演出，使之成为杂剧表演结构中的一部分。所谓"散段"，就是在正式演出过后，留一个余头来满足观众的余兴，类似于后来元杂剧正剧结束以后补充表演的"打散"。其表演形式也较杂剧为简单，宋人赵彦卫《云麓漫抄》卷八所谓"近日优人作杂班，似杂剧而稍简略"。这样，杂剧表演结构就从两段变成

① 参见周贻白《南宋杂剧的舞台人物形象》，《文物精华》1959年第1期。

了三段。

南宋时期，浙江温州一带兴起的新兴戏曲样式——南戏已经盛行，这是一种成熟的戏曲形态，具有长篇的演出结构，一个剧目往往由数十场戏组成，映衬之下，宋杂剧就显得容量窄小，类同小儿了。因此，杂剧结构由两段增加到三段的动因，或许有着南戏刺激的因素在内。

但是，南宋杂剧三段演出的内容仍然是互不相连的，还是像北宋那样彼此各演各的，这就限制了它朝向南戏那样演出一个完整的长篇故事发展。尽管南宋杂剧已经开始上演诸多富有故事内



图 51　四川广元罗家桥村南宋墓大曲石刻

容的剧目，但它无法像南戏那样在舞台上充分展开情节。这一点，从南宋杂剧仍然与众多其他伎艺一起夹杂于宫廷宴饮节次里演出的事实可以推测出来。例如吴自牧《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条记载：

> 第一盏进御酒，歌板色一名唱中腔一遍讫……宰臣酒，乐部起【倾杯（乐）】。百官酒，三台舞旋……
>
> 第二盏再进御酒，歌板色唱和如前式。宰臣慢曲子，百官舞三台。
>
> 第三盏进御酒……百戏呈拽，乃上竿、跳索、倒立、折腰、弄碗、踢磬瓶、筋斗之类……

第四盏进御酒……歌舞并同前……

第五盏进御酒，琵琶色长上殿奏喏，独弹玉琵琶……宰臣酒，方响色长上殿奏喏，独打玉方响……百官酒，乐部起三台舞，参军色执竿奏数语，勾杂剧入场，一场两段。是时教乐所杂剧色何雁喜、王见喜、金宝、赵道明、王吉等，俱御前人员，谓之"无过虫"……

前宴毕，驾兴，少歇，宰臣以下退出殿门幕次伺候，须臾传旨追班，再坐后筵……

第六盏再坐，斟玉酒，笙起慢曲子。宰臣酒，龙笛起慢曲子。百官酒，舞三台，蹴球人争胜负……

第七盏进御酒，筝色长上殿奏喏，七宝筝独弹……宰臣酒，慢曲子。百官酒，舞三台，参军色作语，勾杂剧入场，三段……

第八盏进御酒，歌板色长唱踏歌。宰臣酒，慢曲子。百官酒，舞三台。众乐作合曲破舞旋……

第九盏进御酒，宰臣酒，并慢曲子。百官，舞三台。左右军即内等子相扑……

宋代宫廷大宴通常进酒若干盏，在每一盏酒中，表演各类节目。上面提到的节目有奏乐，有舞蹈，有杂技，有器乐独奏，有杂剧，有蹴球，有独唱，有相扑，五花八门，整个时间拉得很长，中间还需要休息一次。在君臣饮用一盏酒的空隙里，就要演出两场到三场杂剧，说明它的表演形态还是片段式的，不可能是长篇故事敷叙，只能是短段子小品。反过来说，我们也可以认为，由于杂剧作为宫廷仪节的内容，为各类庆典服务，无法像南戏演出那样可以不受时间和空间的任何限制，因而制约了它形态的进化。这正反两个方面的原因是相辅相成的。

从上引资料还可以看出，南宋杂剧结构的松散性也很强，并

不一定每次演出必须三段演全，可以有时演两段，有时又演三段。演两段的，由艳段和正杂剧组成。演三段的，就在后面再添上一个杂扮。

二、音乐结构

北宋杂剧表演与音乐的关系还弄不清楚，现在知道至少在杂剧上场时用音乐“断送”是必不可少的，但在杂剧的表演过程中音乐是否发挥作用则不明，因此还谈不到其音乐结构。北宋杂剧演出形象中，尽管已经出现伴奏乐队，表演和乐队的关系也看不太明白。南宋杂剧的情况不同了，它已经将音乐成分大量引入自己的体制。周密《武林旧事》所载“官本杂剧段数”二百八十本里，半数以上都配有大曲等曲调名字，据王国维统计，其中配以大曲的一百零三个，配以法曲的四个，配以诸宫调的二个，配以宋代词调的三十个，配以金元曲调的九个，配以其他曲调的还有一些，这样，配曲的剧目一共有一百五十多个[①]。那么，南宋杂剧用这些曲调作为表演的音乐旋律这一事实是很清楚的。因此，南宋杂剧就具有了自己的音乐结构。南宋杂剧演出形象里，伴奏与表演也已经合为一体。例如四川省广元县〇七二医院宋墓杂剧石刻，就在一块石面上既雕出表演者，又雕出乐队[②]。宋杂剧绢画里也同时绘出演员和乐器（板鼓等）。

事实上，“官本杂剧段数”里，正杂剧配合曲调演出的很多，而艳段、杂扮剧目则基本不配曲。因为这个剧目单前面一百二十

---

① 参见王国维《宋元戏曲考·宋官本杂剧段数》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 41～46 页。

② 参见廖奔《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，《文物》1986 年第 12 期。

五个剧目全部配以曲调①，应该都是正杂剧剧目，在“院本名目”里被称作“和曲院本”。接下来有四十三个缀以“爨”字样的剧目，应该都是艳段剧目。爨就是艳段，有一个证据：其中的《天下太平爨》，在陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”被列入“拴搐艳段”类，说明“爨”与“艳段”可以互换。再后面的剧目基本不配曲，它们究竟属于艳段、杂扮还是正杂剧，就分不清楚了，但其中有杂扮剧目是肯定的②。例如其中有《眼药酸》一目，今存两幅南宋杂剧绢画之一即是《眼药酸》的表演场景。这两幅绢画所绘内容应该都是杂扮表演，因为杂扮的形式是由演员装扮成社会各色人等来发科打诨，这两幅画中，《眼药酸》里的演员装成卖眼药的，另一幅图里，演员装成农人进城，其杂扮的特征都十分明显。

其中的配曲剧目，一部分采用了当时的流行词调，而主要采用的曲调形式则是大曲（其中四个法曲也是大曲）。流行词调的

① 只有四个剧目《相如文君》、《崔智韬艾虎儿》、《王宗道休妻》、《李免负心》没有缀曲名。但它们跟在《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》的后面，有可能也是配诸宫调曲的。从剧目内容看，其中三个都是或可能是金代诸宫调作品（董解元《西厢记诸宫调》里提到的八种诸宫调名目里有《崔韬逢智虎》，无名氏《刘知远诸宫调》里提到“宗道休妻”、“合冠李免”的本事，为这一推测提供了证据）。有人仅据这几个剧目的名称形式像南戏，就推测其为南戏剧目阑入，是根据不足的。其实在周密的时代，他应该对于宋杂剧和南戏两种戏剧样式区分十分清楚，不至于弄混，而民间南戏剧目与宫廷里的“官本杂剧段数”弄混的可能性也太小。

② 将“官本杂剧段数”里的剧目作正杂剧、艳段、杂扮的三部分划分，有着元代陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条的分类法作为支撑。陶宗仪将院本名目共分为十一类，但大体可以分作前后两半，即前面的为正院本（包括“和曲”、“上皇”、“题目”、“霸王”、“诸杂大小”院本和“院么”），后面为艳段（包括“诸杂院爨”、“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”、“诸杂砌”）。陶宗仪有可能借鉴了周密的分类法，只是南宋杂剧为三段结构，后面还有杂扮作为散段，院本则不同，只有两段罢了。

演唱，当时叫做“小唱”，是一种伴随着宋词的兴盛而极其风行的演唱艺术，灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说：“唱叫、小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰浅斟低唱，与四十大曲舞旋为一体。”又宋张炎《词源》卷下曰：“惟慢曲、引、近则不同，名曰‘小唱’。”所谓慢曲、引、近以及曲破，都是大曲的组成部分，宋代词人将其曲调单独摘出而据以填词，付之演唱，就是小唱。金元民间曲调兴起以后，小唱的内容由唱词调转为唱曲牌。小唱的演唱方式很简单，通常只是一人清唱一首词或一支曲而已，也可以有弦乐伴奏。小唱又有一些发展了的形式，例如伴奏乐器加上鼓，称为嘌唱；前面加上引子，后面添加尾声的叫缠令；前面有引子，后面用两支曲子反复循环演唱的，叫缠达[①]。南宋杂剧里采用了词调音乐的，无非是在表演中穿插以词曲演唱而已，其音乐结构应该类似于小唱、嘌唱、缠令等，但其中没有运用缠达形式演唱，因为所有的剧目都没有缀以两个曲调名称。王国维认为这些配以词调的大概是采用“转踏”（即缠达）的形式演出，意即用两支曲子反复循环，依据不足[②]。

南宋杂剧采用流行词调音乐的只占少数，而且其音乐结构十分简单，因此这里主要探讨采用大曲演出部分的音乐结构。宋代宫廷通用大曲一共四十种，元人马端临《文献通考》卷一四六“乐考”卷十九说：“宋朝循旧制，教坊凡四部……所奏凡十八调四十大曲。”这四十个大曲曲目里，上述剧目配用了三十五种，

① 参见［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条、吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条。

② 参见王国维《宋元戏曲考·宋之乐曲》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第29～31页。

另外还有两种其他大曲①。这是仅就周密得到的一个剧目单而言，南宋杂剧的剧目还会有许多没有被列入，或许还有配用这里

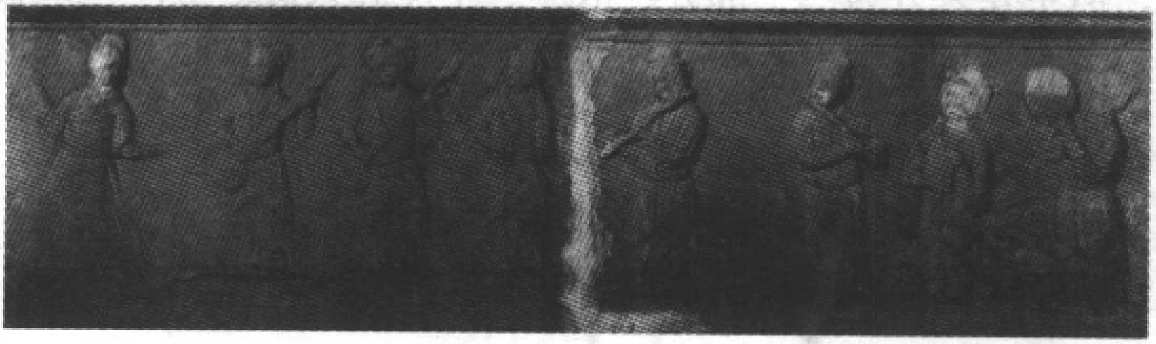


图 52　四川广元罗家桥村南宋墓杂剧石刻

之外的大曲的。因此可以说，南宋杂剧基本上借用了当时流行的大曲旋律来作为自己的音乐结构。

大曲是一种包含有器乐、声乐和舞蹈的大型乐舞形式，其起源可以追溯到汉代的《相和歌》，沈约《宋书·乐志》里于清商三调（平调、清调、瑟调）下已经列出大曲十六种，为《东门行》、《步出夏门行》之类。唐代是大曲发展的极盛时期，雅乐、清乐、燕乐中都用之，其中很多来源于西域乐舞。崔令钦《教坊记》记载大曲名目共四十六种，但远不是唐代大曲的全部，王国维就曾为之辑补②。宋代的大曲多数由唐代承袭而来，教坊所奏大曲凡十八调四十大曲。大曲的音乐结构十分庞大，由数十段乐曲组成，每段又有若干“叠”，共同组合成一个完整的乐曲，其中有着丰富的旋律变化。王灼《碧鸡漫志》卷三说：“凡大曲有散序、

① “官本杂剧段数”剧目里配用大曲目的一共二十九种，两种不在教坊大曲十八宫调四十曲目之内（【降黄龙】、【熙州】)，去除之后剩余二十七种。其中有许多曲目重见于不同的宫调（例如【六么】见于中吕调、南吕调、仙吕调，【梁州】见于正宫调、道调宫、仙吕宫、黄钟宫等)。于是，未被“官本杂剧段数”配用的大曲目仅余五种：【齐天乐】、【清平乐】、【降圣乐】、【新水调】、【满宫花】。

② 参见王国维《宋元戏曲考·唐宋大曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 143 ~ 152 页。

瓶、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇指（拍）、杀，始成一曲，此谓‘大遍’。”大曲演奏一遍虽然有数十段乐曲，但主要只分为三个部分：散序、中序和入破。散序是散板序曲，节奏缓慢；中序开始入拍，节奏渐快，引进歌唱；入破以后节奏加剧，舞者上场，全部演奏达到高潮后结束。这就是《碧鸡漫志》卷三所说的：“散序六遍无拍，故不舞。中序始有拍，亦名‘拍序’。”陈旸《乐书》卷一八五《俗部·杂乐·女乐》下所说的：“大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异姿，致俯仰百态横出。”如此庞大的音乐结构，自然无法被杂剧全部吸收，事实上，宋人演奏大曲，多数也已经不会完整的乐章了，而只能摘取其中的一部分而已。沈括《梦溪笔谈》卷五说大曲“凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之‘摘遍’。今人大曲，皆是裁用，悉非大遍也。”而杂剧中所用，更应该是只摘取其中的一段，满足了自身表现内容的需要就可以了，无法将一个大曲的音乐从头到尾都纳入自身结构中来。今天虽然看不到这样的实例，但我们从后世南戏音乐吸收大曲的情形可以揣摩出来。在元代南戏《琵琶记·丹陛陈情》一出里，整个吸收了一首大曲的入破以后部分，共由七只曲子组成，其曲牌组合形式为：【入破第一】、【破第二】、【衮第三】、【歇拍】、【中衮第五】、【煞尾】、【出破】。实际上，这出戏的音乐结构就由这个大曲入破以后的七遍变奏形成，可惜我们不知道这个大曲的名字。那么，“摘遍”大曲的演唱就又和小唱接近了，因为小唱原本就是演唱大曲里面的慢曲、曲破，只是“摘遍”的大曲比小唱的容量毕竟大得多，所以其音乐结构就具有更大的伸展度。

大曲的音乐体制具备特殊的结构张力，它有自己的节奏规律，表演中必须遵从这些规律，否则就会导致旋律的破坏。因此，杂剧在把它纳入自己的表演体制中来时，也必须照顾到其原

来的结构，遵从其节奏。这样，杂剧结构就与其音乐结构密不可分了。一般来说，运用某种音乐结构的杂剧，就一定是按照该音乐结构以及节奏进行表演的，何时念诵、何时歌唱、何时舞蹈都有定数。只是资料不存，无从推测其实际情景了。

除了上述配以各类曲调的以外，南宋杂剧剧目里仍然还有很多未配曲的，这些大概都是单纯运用语言来发科打诨的剧目。

三、与歌舞的联姻

南宋杂剧的表演里既然已经运用了大量的曲调，这些曲调的原始表演形态或者是小唱、或者是大曲歌舞，那么，它是否已经成为运用歌舞表演的综合艺术了呢？

南宋杂剧里加入了歌唱，这一点见诸史籍。吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条在讲述杂剧表演形态时，说到“唱念应对通遍”，亦即南宋杂剧表演有唱有念，这一点是对北宋杂剧的发展，或许是受到了南戏的影响。“官本杂剧段数”里存在着众多的配曲段子，这些段子所采纳的音乐旋律无论是大曲还是流行词调，其中都会要求运用歌唱手段来表现的。还有一个证据。周密《武林旧事》卷三“社会”条里有“绯绿社，杂剧”一条记载，意即在临安的众多社团里，绯绿社是表演杂剧的团体。而《梦粱录》卷十九“社会”条记有“豪富子弟绯绿清音社”，灌圃耐得翁《都城纪胜·社会》还说：“豪贵绯绿清乐社，此社风流最盛。”绯绿社演杂剧，被称为“清音社”或“清乐社”，可见它是以歌唱知名的。至于舞蹈，在北宋时期也已经由引戏带进了杂剧表演，而南宋杂剧仍然保持了这一传统，只是不知道它是否进一步与内容的表演相融和。

四、角色行当

南宋杂剧的角色承袭北宋而来，没有什么进化，仍然由末

泥、引戏、副末、副净、装孤组成，反映在南宋中期的《都城纪胜》和末期的《梦粱录》里。但是在周密《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”里出现了一个“杂剧三甲”的组织，其中的角色名称多有不同：

> 杂剧三甲：
>
> 刘景长一甲八人：戏头李泉现，引戏吴兴祐，次净茆山重、侯谅、周泰，副末王喜，装旦孙子贵。
>
> 盖门庆进香一甲五人：戏头孙子贵，引戏吴兴祐，次净侯谅，副末王喜。
>
> 内中祗应一甲五人：戏头孙子贵，引戏潘浪贤，次净刘衮，副末刘信。
>
> 潘浪贤一甲五人：戏头孙子贵，引戏郭名显，次净周泰，副末成贵。

其中的引戏、副末与其他文献记载相同，次净应该就是副净也没有什么疑问，不同的是出现了一个“戏头”的名称，另外每一甲的率领者未表明角色，但他们被包括在各甲的人数里，说明也是上场的角色。“戏头”和“甲长”是什么身分，各甲都由什么角色组成，为什么这里的记载与其他文献不同，这里进行一些探讨。在同书同卷同条目的前面，还记载了乾淳时期宫廷所用各个乐部组织里的杂剧艺人名称及其行当，例如德寿宫十人，衙前二十二人，前教坊二人，前钧容直二人，和雇三十二人，与之对照，可以解开我们的一些疑问。

先来看“戏头”。“戏头”应该就是末泥，因为《都城纪胜》说“杂剧中末泥为长”，但是这个结论还需先排除了其他一些疑问之后才能得出。“刘景长一甲”里的戏头为李泉现，他在德寿宫里任“引兼舞三台”。其他三甲的戏头都是孙子贵，他在衙前

乐里任“引”。“引”应该就是引戏的简称。那么，四甲的戏头都不是末泥，而由引戏充任。但是，各甲中都另外设有专门的引戏，与戏头并列，戏头应该是别一种角色。引戏角色可以充任戏头，引戏与戏头是否有什么关系呢？从衙前杂剧色的职司里，还看到这样的记载：“潘浪贤，引兼末。”就是说，潘浪贤可以兼演引戏和末泥两个角色。那么，引戏和末泥两个角色的表演应该有接近的地方。事实上末泥和引戏都是“正面”角色，一个主歌唱，一个主舞蹈，彼此是有相通成分的（详见后）。这样，各甲中就具备了末泥、引戏、副末、副净四个基本角色。

再来看“甲长”。按照《都城纪胜》、《梦粱录》的说法，杂剧的正式角色通常就是上述四种，但有时“或添一人装孤”。装孤就是装扮官员，明初朱权《太和正音谱》所谓“当场装官者”。杂剧实际上还有一个临时设置的角色，就是“刘景长一甲”里的装旦，装扮妇人。上述四种角色加上装孤、装旦，才为宋杂剧完备的角色组成。因此，“甲长”在杂剧中的角色职能应该是代替装孤，在需要有官员上场时，由他们充任。从三人的实际社会身分似乎也透露了一点信息。三个“甲长”中，刘景长在德寿宫的职务是“使臣”，相当于教坊大使，潘浪贤在衙前乐里的职务是“部头”，即杂剧部的头目，二人都有官职，只有盖门庆是德寿宫末泥。

为什么“杂剧三甲”里的角色设置与其他文献记载的不同呢？请注意一个区别：《都城纪胜》和《梦粱录》记载的都是瓦舍勾栏里商业杂剧演出的角色设置情况，而“杂剧三甲”则是宫廷里的杂剧演出团体。虽然无论在何处演出，杂剧角色的设置都一样，但宫廷演出更加讲究礼仪则是一个不可忽视的因素。宫廷杂剧通常夹杂于烦琐的仪式里演出，其间就有许多指挥调度方面的要求，因而需要强调和突出“甲长”、“戏头”的作用，这一点从前面引到的《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐

宴”条里可以看得很清楚。

在两宋杂剧的角色行当里还有一个事实值得重视，即：虽然有诸多的女演员参加演出，但她们都与男演员充任相同的角色，宋杂剧里没有专门的女性角色出现，只在南宋宫廷“杂剧三甲之刘景长一甲”里出现一个“装旦”的角色，它还只是“装女子”而非真女子。充任这个角色的演员名孙子贵，从名字看大概是一个男子，在其他三甲里他都充任戏头的角色，而他实际的本等角色则是临安府衙前乐里的引戏，参加“杂剧三甲”只是临时性的进宫应差。这说明“装旦”这个角色的设置具有很大的权宜性。大约宋杂剧角色通常只分类型，不分性别，需要时各类都可以装扮女性，但大多数情况下，宋杂剧的表演以滑稽调笑为主，这决定了它内容里女性人物出场较少，还没有形成南曲戏文与北曲杂剧里生、旦或正末、正旦并立互重的角色体制。

五、戏班设置

北宋时期没有见到关于戏班情况的材料，虽然杂剧班子定编可能是北宋瓦舍勾栏商业演出的必然结果，而且众多文物形象也表现出杂剧演出“每四人或五人为一场”[①] 的表演格局。南宋的戏班设置已见雏形，其实例就是上面提到的“杂剧三甲”，每一“甲”实际上就是一个戏班。其中多数为五人一班，但也有八人的。五人一班的角色不重复，“刘景长一甲”八人中，次净有三人。净角发科打诨，类似于后世的丑，是宋杂剧里最重要的角色，因此可以多用几个。实际演出中，由于内容的制约，角色分派不可能平均，通常大家都要互相兼任，例如出现四个官（“官本杂剧段数”里有《四孤夜宴》、《四孤醉留客》等），一个装孤自然不够用。“刘景长一甲”角色充足，阵容强大，就可以胜任

① ［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条。

登场人物众多、更加复杂的演出。它里面还特意设置了“装旦”一角，专门装扮女性，就比其他甲里由其他角色充任更能研琢出特殊的表现路子来。

这里引用一个例子，来说明南宋杂剧演出的出场人数情况，从中也可以了解戏班的构成。岳珂《桯史》卷十曰：

> ……既拆号，例宴主司以劳。还毕三爵，优伶序进。有儒服立于前者，一人旁揖之，相与诧博洽，辨古今，岸然不下。因各求挑试所诵忆。其一问：“汉名宰相凡几？”儒服以萧、曹而下，枚数之无遗。群优咸赞其能。乃曰：“汉相，吾言之。敢问唐三百年间，名将帅何人也？”旁揖者亦诎指英、卫，以及季叶，曰：“张巡、许远、田万春。”儒服奋起争曰：“巡远是也。万春之姓雷，历考史牍，未有以雷为田者。”揖者不服，撑拒腾口。俄一绿衣参军，自称教授，前据几，二人敬质疑。曰：“是故雷姓。”揖者大诟，袒裼奋拳，教授遽作恐惧状，曰：“有雨头也得，无雨头也得。”……忽优有黄衣者，持令旗，跃出稠人中，曰：“制置大学给事台旨：试官在座，尔辈安得无礼！”群优亟敛下，喏曰：“第二场更不敢也。”

其中前后有儒服者、揖者、教授、黄衣者四人出场，另外旁边站立的还有“群优”、“稠人”，那么，这个戏班至少也得有七、八个角色了。

“杂剧三甲”当然是宫廷班子的设置情况，其组班演员可以多至八人，上引材料为官府演出，戏班的排场也大，民间戏班出于经济考虑人数会少一些，但由于角色的限定，也必须四、五人才能组班。例如前引宋人周南《山房集》卷四所说的那个到处擢

地作场的路歧杂剧班子，其成员就是五人："不遏者三人，女伴二人。"

六、结语

南宋杂剧最终也没有发展到成熟戏曲的程度。它的三段结构虽然较北宋有所进步，但性质并没有丝毫的改变，三段只是外部内容的相加，而不是内部内容的扩展。它的音乐结构更使其表现力受到极大的约束。南宋杂剧所采取的音乐形式主要是大曲，在周密举目的配合曲调的一百五十余本官本杂剧里，运用大曲的就占一百零七本①。大曲的音乐节奏有着多种限制：进展缓慢，千篇一律地从散板到慢板再到快板的形式，固定的曲调排列等等。即使把它"摘遍"使用也无法克服这种根本缺陷，因而在演奏过程中并不能时时紧密配合故事节奏及人物情绪轨迹，反而使之处处捉襟见肘。宋杂剧如果不能突破其音乐结构上的这种框架，就必然只能停留在比较简略的戏剧阶段。事实上，南宋对于前代文化的继承性和保守性，致使宋杂剧最终也未能实现这种转换。当然，作为北方艺术类型的宋杂剧在南方的发展，还受到地域方言系统和音乐系统的制约，这也成为其超越自身的极大障碍。这个历史转折的任务只能交由南戏和北杂剧来分别完成。

① 南戏和元杂剧里对于大曲成分吸收得都很少，见王国维《宋元戏曲考》里的统计，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版。

第四章　北方的戏剧新机——辽、金杂剧

与南宋王朝偏安一隅、局促苟且、气骨柔弱不同，北方民族的风沙征尘、金戈铁马锻铸了其慷慨豪气，而拓边扩土的成功战绩更激励起其勃勃雄心。北方民族以这种强劲血质注入它们承接的中原文化，使其性格发生刚性变异，于是，杂剧也在这种文化氛围中长成另外一种面貌，它的前景直接兆示了元杂剧黄金时期的到来。

第一节　中原杂剧中心北移

一、源自中原的辽朝杂剧

辽朝为契丹民族，起于临潢一带（今辽宁省巴林左旗附近），原有其本民族舞乐。建国后，设雅乐、大乐、散乐等，都出自中原的石晋政权。《辽史·乐志》“雅乐”条曰：“大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京。”又“大乐”条说：“晋高祖使冯道、刘昫册应天太后、太宗皇帝，其声器、工官与法驾，同归于辽……辽国大乐，晋代所传。”“散乐”条说：“今之散乐，俳优、歌舞杂进，往往汉乐府之遗声。晋天福三年，遣刘昫以伶官来归。辽有散乐，盖由此矣。”后晋高祖石敬瑭借契丹力量做上儿皇帝，对北朝恬颜趋奉，但中原戏

剧得以由此进入辽朝宫廷，也是民族文化交流的一桩美事。此后，辽东地区的辽朝杂剧就与汴京地区的北宋杂剧并行发展。辽、宋通使，两个地区间保持了文化交流，杂剧也会彼此产生影响，只是由于北宋杂剧一直在不断地演进，二者之间或许也会有一些差异。

与宋朝一样，辽朝宫廷大宴中，杂剧成为不可或缺的表演项目。《辽史·乐志》记载皇帝生辰朝廷庆贺节仪中散乐表演的情况，说：

> 酒一行，觱篥起，歌。酒二行，歌，手伎入。酒三行，琵琶独弹，饼，茶，致语，食入，杂剧进。酒四行，阙。酒五行，笙独吹，鼓笛进。酒六行，筝独弹，筑球。酒七行，歌曲破，角抵。

又记载"曲宴宋国使乐次"中散乐表演的情况说：

> 酒一行，觱篥起，歌。酒二行，歌。酒三行，歌，手伎入。酒四行，琵琶独弹，饼，茶，致语，食入，杂剧进。酒五行，阙。酒六行，笙独吹，合法曲。酒七行，筝独弹。酒八行，歌，击架乐。酒九行，歌，角抵。

从辽朝宫廷大宴礼仪节次看，它与宋朝宫廷的情景是十分接近的，虽然较为简陋，并且缺少大曲舞蹈和小儿、女童队舞，但杂剧演出与宋廷一样安排在一定的酒盏过程中，想来演出也同样会有勾队、进致语、杂剧表演一场两段、遣队的程序，只是具体细节见不到记载了。

辽太平七年（1027 年）冬，宋使孔道辅至辽，辽教坊杂剧

以孔子为戏，所谓“弄孔子”，遭到孔道辅的抵制。这是辽朝宫廷宴宋使时演出杂剧的实录，其文曰：

> 契丹宴使者，优人以文宣王为戏，道辅艴然径出。契丹使主客者邀道辅还坐，且令谢之。道辅正色曰：“中国与北朝通好，以礼文相接。今俳优之徒，慢侮先圣而不之禁，北朝之过也。道辅何谢？”契丹君臣默然。①

可惜也没有具体说明演出的情况。不过，我们从另外的渠道却可以大致窥见辽朝杂剧的演出。宋仁宗嘉祐五年（1060年），文彦博判大名府，兼北京留守司，派人到辽国侦探情报，看到辽朝宫廷杂剧在演出时讽刺宋臣司马光，于是告知其本人：

> 潞公（文彦博）谓温公（司马光）曰：“某留守北京，遣人入大辽侦事回，云见辽主大宴群臣，伶人剧戏，作衣冠者，见物必攫取怀之。有从其后以梃扑之者，曰：‘司马端明耶？’君实清名，在夷狄如此。”温公愧谢。②

辽朝杂剧以当时健在的宋朝大臣为内容而演戏，说明这是一个时事戏，为辽朝杂剧艺人的创作。表演的路数与宋杂剧一样，先设置一个戏剧场景，然后用杖击打诨点题结束，说明其基本形态与宋杂剧是相同的。

和五代时的一些国主以及宋朝几代君王一样，辽朝也产生过

① 《宋史·孔道辅传》。
② ［宋］邵伯温《邵氏见闻录》卷十。

爱好演戏的皇帝，例如辽兴宗耶律宗真，他不仅自己混人优人队伍，甚至让后、妃都参加装扮。曾巩《隆平集》卷二十曰：

> 宗真庙号兴宗，在位凡二十五年。常与教坊使王税轻数十人结为兄弟出入其家，或拜其父母。尝夜宴，与刘四端兄弟及王刚等数十人入乐队，命后、妃易衣为女冠。后父萧穆济言："汉官在此，后、妃入戏，非所宜也。"宗真击碎其后父首曰："我尚为之，若如何人也？"

耶律宗真以及他的"后、妃入戏"所扮饰的，究竟是否杂剧一类演出，史不能明，但他既然与教坊使王税轻的交情很深，就有可能混入杂剧表演。君主所好，也是辽朝杂剧得以兴盛的原因之一。

二、杂剧中心的北移

当北宋杂剧在汴京一带蓬勃发展的时候，北部由女真部落组成的大金国逐渐强盛，于 1122 年灭辽，1127 年灭北宋，拥有了北半部中国的大片国土。从此，北方杂剧的发展中心北移到金朝统治区域内。由于来源途径的不同，金代杂剧形成两个系统：一是由辽、宋宫廷杂剧承袭而来的燕京杂剧，一是由汴京地区民间杂剧流播而来的河东（今山西南部和河南北部地区）杂剧。

女真初为游牧部族，"其乐惟鼓笛，其歌惟【鹧鸪】曲，第高下长短如鹧鸪声而已。"① 公元 1122 年元月，金太祖阿骨打攻破辽中京，得辽教坊四部乐，始用宴乐。于是，金朝开始也拥有了宋杂剧型的戏剧表演。北宋宣和七年（1125 年），宋使许亢宗前往金朝贺金太宗吴乞买登位时，见到金朝宫廷宴乐的演出：

---

① ［金］宇文昭《大金国志》卷三十九"初兴风土"条。

……次日谒虏庭，赴花宴，并如仪。酒三行则乐作，鸣钲击鼓，百戏出场，有大旗、狮豹、刀牌、砑鼓、踏索、上竿、斗跳、弄丸、挝簸旗、筑球、角抵、斗鸡、杂剧等。服色鲜明，颇类中朝。[①]

演奏的乐器、曲调都与中原相同，也有杂剧与百戏的表演，演出服饰也与宋朝相似。而乐人二百余人，“云乃旧契丹教坊旧部”[②]。这里点明了金朝杂剧艺人来自辽朝教坊的史实。

公元1127年，金人攻陷了北宋都城汴京，继而将汴京的大量财富、典籍以及工匠、伎艺人分期分批地北掳。金人北掳的汴京各类伎艺人名目以及人数，宋人耐庵辑《靖康稗史》[③]里所收录的宋人各种私家记述有不同的说法，例如李天民辑《南征汇录》引克锡《青城秘录》说：“女乐等一千五百人，各色工艺三千人。”无名氏《宋俘记》说：“诸色目三千余人，教坊三千余人。”等等。而宋代徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七记载得更为具体，这里引述如下：

金人来索御前祗候：方脉医人、教坊乐人、内侍官四十五人；露台祗候：妓女千人……又要御前后苑作、文思院、上下界明堂所、修内司、军器监：工匠、广固搭材兵三千余人，做腰带、帽子、打造金银、系笔和墨、雕刻图画工匠三百余家，杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人

① ［宋］徐梦莘《三朝北盟会编》“政宣上秩”卷二十《宣和乙巳奉使行程录》。
② ［宋］徐梦莘《三朝北盟会编》“政宣上秩”卷二十《宣和乙巳奉使行程录》。
③ 有己卯丛编本。

一百五十余家。令开封府押赴军前。

卷七十八又载："……又取画工百人，医官二百人，诸般百戏一百人，教坊四百人，木匠五十人……弟子帘前小唱二十人，杂戏一百五十人，舞旋弟子五十人。"虽然诸说不一，但汴京伎艺人（其中包括杂剧演员）有大批北掳则是事实。

金人押解汴京伎艺人，选择河东路北上。有两条材料可以证实这一点。宋人李天民辑《南征汇录》引《秘钞》① 记载："四月一日，国相退师，分作五起：宝山大王押朱后一起，固新押贡女三千人二起，达赉押工役三千家三起，高庆裔押少主（宋钦宗赵桓——笔者）四起，从河东路进发……"宋代无名氏《呻吟语》引司马朴云："帝自四月朔青城（汴京南熏门外青城寨——笔者）起程……初十日由巩县渡河……六月初二日抵云中……七月初九日抵燕山。"上引材料说明，宋钦宗等一路人，是被金人押解着，从河南巩县渡过黄河，越过太行山，经山西北上，到了云中（今大同）再折向燕山的。金人押解伎艺人北上的行进途中，被俘的艺人工匠们纷纷逃亡，宋代无名氏《宋俘记》说："……逮至燕、云，男十存四，妇十存七，孰存孰亡，费莫复知。"这些散亡的伎艺人流落河东一带，以后就成为这一地区杂剧和歌舞百戏艺术的有生力量。当局势平定下来，他们就助成了河东地区的两种文化兴盛：一是使之成为北方最大的书籍刊刻中心，"平水版"图书流行于世；二是使之成为杂剧的兴盛地，因之也成为杂剧砖雕墓葬的集中产生地。

剩余的伎艺人，被金人押解到燕山。因为女真贵族酋长有很大一批居住在燕山，因此在这里将北掳的汴京人口一半分充赏赐，散入各酋长家。另一半则继续押解北上至金国上京会宁府

---

① "钞"疑为"録"（录）之误。《秘录》，即克锡《青城秘录》。

（今哈尔滨一带）入朝[1]。留在燕山的，为以后金中都戏曲文化的发展准备了基础。带到会宁府的，有些可能进入金朝教坊，和以前得到的辽朝教坊乐人混合，形成金朝的宫廷杂剧队伍。后来，金海陵王于天德四年（1152 年）由上京会宁府迁都燕京，金宫廷杂剧又与燕京遗留的宋代伎艺人汇合，开始在燕京一带发展。

关于燕京杂剧的活动情况，所知不多，只知道汴京伎艺人初到此地时，由于城市社会结构的变动和严重的民族压迫，谋生困难[2]。海陵王迁都后，带来宫廷杂剧。有关金朝燕京宫廷杂剧的记载只有寥寥几则，如《金史·元妃李氏传》曰：

> 自钦怀皇后没世，中宫虚位久，章宗意属李氏，而李氏微甚。至是，章宗果欲立之。大臣固执不从，台谏以为言。帝不得已，进封为元妃，而位势熏赫，与皇后侔矣。一日，章宗宴宫中，优人玳瑁头者戏于前。或问："上国有何祥瑞？"优曰："汝不闻凤凰见乎？"其人曰："知之，而未闻其详。"优曰："其飞有四所，应亦异：若向上飞，则风雨顺时；向下飞，则五谷丰登；向外飞，则四国来朝；向里飞，则加官进禄。"上笑而罢。

同样是不载表演场景与内容，仅仅截取其中一段有关时政的插科打诨，使我们不能了解金代宫廷杂剧的表演特征。其中优语以谐音讽刺时政的技巧，与北宋同类记载大同小异。另外的记载，如

---

① ［宋］耐庵辑《靖康稗史》之六无名氏《呻吟语》载："……阉宦三千人，吏役工作三千家，器物二千五十车，是日始至，点检后，半解上京，半充分赏。内侍内人均归酋长……"

② 参见《靖康稗史》之六［宋］无名氏《呻吟语》附无名氏《燕人麈》、宋人话本《郑意娘传》（即冯梦龙辑《古今小说》卷二十四《杨思温燕山逢故人》）。

明昌二年（1091年）正月加上太后尊号，金章宗曾在宣华殿宴集百官及宫人内外命妇，“纵诸伶人百端以为戏”，同年十一月又“禁伶人不得以历代帝王为戏”①，说明金代宫廷杂剧同样是十分盛行的。南宋楼钥于乾道五年（1169年，金大定五年）奉使北行，写有《北行日录》，其中提到金人宴席上有杂剧演出：“亦有杂剧逐项，皆有束帛银椀为犒。”《大金国志》卷二十也说：“伶人往日作杂剧，每装假官人，今日张太宰作假官家。”这一切都说明金代杂剧演出的情况，以及它与宋杂剧的相通。

金代河东杂剧的兴起，固然是由于汴京杂剧艺人逃亡此地所促成，也得力于当地的民俗传统。当北宋后期汴京杂剧在河南一带传播时，其中一支可能已经顺着商业通道来到河东的平阳地区（今山西省临汾运城一带），与当地优戏发生融合交流，而成为河东杂剧的先驱。宋代河东与河南之间有着密切的经济交往和商业联系，河东出产的解盐、白矾、薪炭等每年源源不断地输入河南和两京②，宋朝廷为了支援河东的兵费，也充分利用了北上太行山的路径③。河南商人大批到河东做生意，当金人侵占河东地区时，尚有许多人被阻不得南归④。两地之间的文化交往也十分密切，在汴京勾栏中“首创诸宫调古传”的艺人孔三传，就是河东泽州人⑤，他有可能是在家乡民间艺术培养下成长起来而进入汴京的。因而，汴京杂剧自然发展地浸润到河东是可能的。

---

① 并见《金史·章宗本纪》。

② 参见《宋史·食货志》。

③ 同上。

④ ［金］佚名《大金吊伐录》卷三《聂昌说谕河东士民》曰：“昌启：守土之臣，自合遵奉朝命，令守则守，令弃则弃。今既有敕书，令割于大金，何必区区坚守？即令若坚守，则必招大兵（指金兵——笔者）攻打残破。应河南官员军人百姓商旅既不得南还，而土人又不免屠戮之祸……”（上海书店1982年出版《避戎夜话》所收本）

⑤ 参见［宋］王灼《碧鸡漫志》卷二。

1982年发现的河南省温县宋墓杂剧雕砖可以视作汴京杂剧向河东传播的一个痕迹。温县宋代属孟州，地处太行山之北、黄河之南的一线平原地带。自温县东渡黄河至汴口入汴水，即可抵达东京。当时汴京街市上出售的河阴石榴、河阳查子，都是孟州特产①，均由此路运来。温县经怀州河内县而北出太行山，即至河东路的泽州。从地理位置上讲，温县恰处于汴京地区到河东的主要陆路上②。因而温县杂剧雕砖墓，应该是北上的汴京杂剧影响了这一带的社会生活所产生的结果。汴京杂剧在北宋末期流布到河东地区，以后又与散亡在此地的金掳乐工汇合，遂成为金世宗、章宗时期河东杂剧兴盛的前奏。

金杂剧的两个系统，就造成了金代戏曲活动分别集中在两个地区——燕京与河东的局面。

第二节　河东杂剧的繁兴

一、社会文化背景

金源初兴，以父系氏族社会的部落酋长国崛起于“白山黑水”之地，十数年中，灭辽侵宋，铁蹄驰骋处，中原扰攘，狼烟纷起。至金熙宗皇统元年（1141年）宋金和议成，经过二十年的休养生息和接受汉文化的影响，终于在金世宗大定年间（1161

① 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷二“饮食果子”条。

② ［清］顾祖禹《读史方舆纪要》卷四十六“河南”一：“太行山一名五行山，在怀庆府城北二十里，接山西泽州南界，羊肠险道在焉……《述征记》：‘太行首始河内，北至幽州，凡百岭，连亘十三州之界，有八陉。第一轵井陉（见济源县——原注），第二太行陉（见河内县——原注）……’《里道记》：‘自晋阳趣河内，入洛阳，必经太行。太行在怀泽间，实据南北之喉隘。’”按：古史记历史征战之事，其往来河南多由此径，至金军南侵时，西路宗翰所部由云中南下，亦经太原、平阳、潞州、泽州而出太行山，至河阳渡黄河，遂攻陷宋东西京。北返时又沿此路退回。

~1189年）开始了北半部中国的强盛。元脱脱撰《金史·世宗本纪》称："当此之时，群臣守职，上下相安，家给人足，仓廪有余。"金世宗完颜雍改变了女真初期完全排汉的统治政策，逐步学习和实行汉文化，用儒臣，崇诗书，"故大定三十年几致太平……偃息干戈，修崇学校，议者以为有汉文景风。"① 宇文昭《大金国志》卷十八甚至说："是致户口殷繁，北人谓小尧舜云。"大定的经济文化恢复又为金章宗明昌、承安（1190~1200年）之盛奠定了基础，因而届时"政令修举，文治烂然，金朝之盛极矣！"② 金代戏曲活动就在世宗、章宗时期蓬勃开展起来。



图53 山西稷山马村2号金墓杂剧雕砖

当宋金战争在陕西、河南、山东、安徽、江苏一线反复进行时，河东地区逐渐稳定了秩序，于是，杂剧艺人便结合当地的习俗，在节庆日、家寿日、社日、祭祀日开始以艺搏食，并传授徒弟。一旦逢到适宜的土壤——大定、承

① ［金］刘祁《归潜志》卷十二。
② ［金］刘祁《归潜志》卷十二。

安之盛，就在已经奠定的广泛性群众基础上迅速蔚为一代盛事。

金世宗、章宗时期，河东地区经济文化兴盛起来，几项与戏曲文化有密切联系的事业得到了发展。一是当时各地纷纷将因战争而至湮废的庙宇进行大规模的翻修，并陆续创建了一批新庙宇。查考各种金石目录书籍的有关记载和实地考察当地宋、金庙宇的遗存碑碣就可以看到，当时多数庙宇都是在大定、承安期间翻新或重修的。这些庙宇成为金代杂剧作场的主要场所。二是河东印刷业大盛，成为金代主要的刻书中心。当时稷山县的竹纸和平阳府的白麻纸是极好的印书材料，发展印刷事业具有十分便利的条件[①]。刻书业的兴盛，为金代杂剧剧本的普及提供了极大的方便。三是说唱词曲撰作的风习。河东地区成为金代诸宫调的主要产地，平水版《刘知远诸宫调》产于此地[②]，董解元《西厢记诸宫调》产地虽然不清楚，但它的内容是描写河东蒲州的事，从作者对于蒲州环境的熟悉程度来看，或许也与此地有关，作者还可能受到了当地民间说唱诸宫调风习的熏陶。《董西厢》卷上【般涉调·柘枝令】里又提到八种诸宫调名目，反映了当时包括河东在内的北部中国诸宫调创作的极其繁盛。在这种风习影响下，当时居住在河东平阳府的女真宗室贵胄也有人撰写词曲[③]。

金代词曲说唱的繁兴，将其表演形式留在了神庙壁画中。山西省繁峙县金建岩山寺，于南殿文殊殿西壁大定七年（1167 年）

---

① 《金史·地理志》曰："平阳府，有书籍。"清人钱大昕据以认为："盖置局设官于此。"（钱大昕《潜研堂文集》卷二十七《跋平水新刊韵略》）虽属推测，但从当时平水版图书的盛行及元初仍立经籍所于平阳府以便刊书看，大致不误。

② 《刘知远诸宫调》，金平阳平水版，为 1907～1908 年俄国柯智洛夫探险队于甘肃省发掘夏国黑水城遗址时发现，1958 年由苏联文化部交还中国，现藏北京图书馆。有文物出版社 1958 年影印本行世。

③ 《金史·永中传》、《金史·孙即康传》都提到金世宗之子镐王完颜永中于明昌年间判平阳府事时，其第二子神徒门因"所撰词曲有不逊语"而获罪。神徒门所撰词曲属于什么种类不详，但一定是当地流行的曲调。

“御前承应画匠”王逵所绘佛传中市井内容壁画里，画出一座池上木结构酒楼，楼上设酒宴，围坐酒客，楼左柱旁坐有一位绿衣高髻女子，双手执杖敲击一个板鼓而演唱，她旁边一个男子双手击拍板为之伴奏。表演的是何种伎艺，只从一鼓一板来推测，不好定论。当时说唱伎艺里，用鼓、板的有许多种，例如嘌唱、叫果子、唱耍曲儿、叫声、唱赚、荒鼓板、打断、说话、诸宫调等皆是，但山西说唱风习却在这里留下了痕迹。

说唱文学的发达，为北曲杂剧的形成起了导引作用。上述诸种情况，促成了杂剧在河东地区的兴盛。

二、河东杂剧的特点

金世宗大定年间，金立国已经五代，又经过几十年的经济文化发展，民间渐渐抹平了战争的疮痍，河东杂剧便繁衍起来，并且在适宜的气候中愈演愈烈。虽然，我们今天找不到文字记载，但晋南和豫北金墓中保存着如此众多的杂剧砖雕装饰，足以证明杂剧演出已经与当地人民的文化生活发生了极其密切的关系，而杂剧雕砖多为模制的情况，更能说明当时以杂剧作为墓葬装饰的风习。透过这些沉睡地底数百年、阴冷潮湿的墓葬杂剧雕砖，还原回望到当时的历史现状，我们不是可以感受到河东民间戏曲蓬勃兴旺、热闹红火的演出声势么？

汴京杂剧流传到河东，由于没有一个像汴京那样拥有众多市民观众的大都市，因而缺乏瓦舍勾栏以容身。但当地却有着浓厚的民间娱乐习俗，如庆贺红白喜事、年节社火、庙会祭祀活动等。杂剧发展到河东以后，进一步削弱了它对都市的依附性，而更加紧密地与民间娱乐活动形式结合起来，它的主要观众成分也由市民转化为农民。

由戏曲文物所体现的杂剧演出形式来看，金世宗、章宗时期河东杂剧的演出主要采用两种方式，一种是民家堂会演出，一种

是神庙祭祀演出。

金杂剧堂会演出的文物形象留存得很多，集中出土于山西省稷山县马村段氏家族墓地、苗圃墓地、化峪镇墓地的金代墓葬群。1978～1979年间，山西省文物管理委员会在这里先后发掘金代墓葬15座，其中9座都镶砌有杂剧雕砖，其建造年代在金大定至承安间（1161～1200年）①。这一批墓葬都是仿木结构砖雕墓，墓室四壁一般都用青砖雕出柱额、斗拱、屋檐等建筑形状，而四壁共同组成一个拥有前后厅堂、左右厢房式的四合院内天井环境。各墓北壁大多雕出墓主人夫妇端坐堂屋正中，有的前面设有宴席，而朝南看戏。南壁则于前厅背面排列杂剧艺人进行演出。这种墓葬雕刻式样的出现应该是当时家庭杂剧演出习俗极其兴盛的反映，演出的地点可能是在前厅里，也有可能是在天井中（后世有这两种演出形式的文献记载和文物遗存）②。堂会杂剧雕砖墓葬的成批出现，反映了金代河东大量路歧杂剧演员的存在。而这些演员在农村的演出受到当地观众的深厚爱戴，他们的演出场面才能被砌入墓葬，成为神主的永久陪伴。

山西省侯马市出土的金代董氏墓则是河东地区的另外一种杂剧演出形式——神庙祭祀演出。侯马董墓于1959年1月出土于牛村古城南，墓室方形，边长约300厘米，高约400厘米，砖雕仿木结构，四壁遍满雕刻，并于北壁上方屋檐之上砌出砖雕戏台模型一座，内有五个彩绘砖质戏俑。由墓志可知，该墓建于金泰和八年（1208年）到大安二年（1210年）之间③。从侯马董墓戏

① 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第177～179页考证。

② 发掘简报将这些墓葬的演出场所指为“舞亭”、“舞楼”、“舞厅”，不确（见山西省考古研究所《山西稷山金墓发掘简报》，《文物》1983年第1期）。舞亭类建筑都建于神庙，与私家四合院无关。

③ 参见山西省文管会侯马工作站《侯马金代董氏墓介绍》，《文物》1959年第6期。

台模型的样式来看，应该是依据当时神庙戏台的建筑形制雕造，这从晋南保存至今的金、元戏台可以得到印证。更重要的是，董墓戏台模型和杂剧演出俑的位置不是像稷山金墓那样置于墓主神像的对面——南壁正中，而是砌于北壁上方，正在墓主人夫妇神主雕像之上！若依据常理来说这是悖礼的，然而或许正因为此类演出本为娱神而非娱人，有着比世俗观赏更为崇高的目的，因此戏台模型才被给予了特殊的尊重。与董氏墓相隔几十米出土的侯马104号金墓，墓室结构与董墓相同，墓主夫妇雕像与董墓同模，其中也有一座砖雕戏台模型，形制也与董墓完全一样，其中的四个砖俑也与董墓的同模。只是它镶砌于墓室南壁墓门上方，但其性质与董墓是一样的。

杂剧与祭神活动的结合，见于北宋汴京的记载[①]，至金代河东地区则成为一种主要的演出方式。河东土神小庙广布城乡，庙会香火旺盛，祭礼活动频繁隆重，当杂剧在这里兴起之后，就成为祭神仪式中的一项不可或缺的内容。戏曲演出进入神庙舞台是由河东地区农村中文化娱乐活动集中于神庙的风尚造成的，农事活动的季节性与祭神礼仪的随农事需要安排，决定了这种活动的定期性举行。每当神事到来，村民远近咸集，蔚为盛会。金代陈赓《游龙祠》诗记载了平水神祠神生日时的致祭盛况："是时三月游人繁，男女杂遝箫鼓喧。搴菱沉玉答灵贶，割牲酾酒传巫言。"[②]借歌舞乐神来达到自己文化娱乐的需要，这是当时民间祀神的主要目的之一，所以《耀州三原县荆山神泉谷后土庙记》说："每当季春中休前二日张乐祀神，远近之人不期而会，居街坊者倾市而来，处田里者舍农而至，肩摩踵接，塞于庙下。不知是报神休而专奉香火，是纵己欲而徒为佚游，何致民如此之繁伙

① 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷八。
② ［元］房祺《河汾诸老诗集》卷三。

哉?"[1] 耀州属京兆府路，与河东南路接壤，其民俗是相近的。这种情况说明神庙演戏是受到更下层人民欢迎的，限于自身经济力量，他们只有在这种场合才能够参加戏曲文化活动。

金代杂剧通过堂会演出和祀神演出的方式与河东地区群众生活建立了密不可分的联系，故而能够不断繁衍壮大，盛极一时。从稷山马村1号墓里砖雕杂剧作场场面拥有五个杂剧角色和六个"把色"——伴奏者，组成一个十一人的演出团体看，金代路岐杂剧艺人已经有了行当齐全、器乐道具完备的流动杂剧班子，这么大的民间杂剧班子，如果没有表演艺术上的进步是不可能存活的。

三、金代杂剧的沉潜

金代杂剧于章宗时期在燕京与河东地区都达到极盛之后，大安三年（1211年）蒙古军队开始南侵并围困燕京，至宁元年（1213年）洗掠河北、河东、山东诸郡，金宣宗被迫于贞祐二年（1214年）迁都汴梁。其时士民百姓纷纷随车驾南逃，当时情景在关汉卿杂剧剧本《闺怨佳人拜月亭》中有着生动的描写，燕京的杂剧艺人可能也在同时向南方流亡。

燕京守城抗战时，破坏已经十分严重，金人张师颜《南迁录》对此有着详细的记载，如说："燕京自天会初不罹兵革，殆将百年，僧寺、道观、内外苑囿、百司府庶屋宇华盛，至是焚毁无遗。"宣宗南迁的第二年，蒙军攻破燕京，将府库珍籍掳掠一空。次年，金辽东安抚使万肃奴又付之一炬。这座中国北部第一大城被毁坏殆尽，北方戏曲活动的这一据点也不复存在了。

1215年，蒙军取道河东渡过黄河进攻汴京，继续灭金的战争，直至1234年金哀宗于蔡州自杀，其间二十年时间，中原扰

① ［清］王昶《金石萃编》卷一五八·金五。

攘，生灵涂炭，戏曲活动所赖以生存的社会基础被摧毁。河东民间戏曲活动的主要场所——神庙戏台很多都被焚毁，康居时的祀神戏乐活动也阒无影迹了。山西洪洞县明应王庙元至元二十年（1283年）《重修明应王庙碑》载："金季兵戈相寻，是庙煨烬。居民遑遑，孑遗者生有不给，奚暇水神之祀哉？"元代房祺所辑金末河东一带诗人的诗作集《河汾诸老诗集》里收有许多"废宫"、"废寺"、"废亭"诗也可以说明这种情况。今天见到的晋南金代杂剧雕砖墓时间最晚的是侯马董墓，买地券上写明为章宗承安八年（1208年）买地建墓，卫绍王大安二年（1210年）葬①，五年之后这里已经被覆战争疮痍，此类墓葬不复出现了。中国北方杂剧的发展再次进入低潮时期。历史就是这样此起彼伏，但却不断继往开来。金代杂剧虽又蒙受了劫难，但当若干年以后以北曲杂剧的面貌重新崛起时，却已经形成遍布整个中国北方之势！

第三节　金代杂剧的内容

金代杂剧继承宋代而来，但没有留下剧目记载，幸运的是，它在元代院本剧目里有着大量保留，因而得以让我们窥见其盛况。

一、作品辨析

陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五"院本名目"条收录了院本题目共七百一十三种，这个数字足以使人振奋。王国维先生判定这些剧目都是金代作品，因此称之为"金院本名目"②，后人大多承袭了这一说法，这个结论其实不够缜密。据江阴人孙作在元末至正二十六年(1366年)为《南村辍耕录》所作叙，陶宗仪此书是避兵退耕时所

① 参见山西省文管会侯马工作站《侯马金代董氏墓介绍》，《文物》1959年第6期。
② 参见王国维《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版。

写，也就是离元末不远的十年间。陶宗仪自己说他“偶得院本名目，用载于此，以资博识者之一览”，说明他得到这份目录也在此期间。陶宗仪还说：“院本、杂剧其实一也，国朝院本、杂剧始厘而二之。”夏庭芝《青楼集·志》也说：“至我朝乃分院本杂剧而为二。”也就是说，金代和宋代一样，只称杂剧而不称院本，元代为了和唱北曲套数的杂剧相区别，把沿袭宋、金杂剧的表演形式更名为院本。那么，院本从杂剧中独立出来是元朝的事，在元代以前，文献中只见到“杂剧”的名称。因此，陶宗仪于元代后期得到的、标明为“院本名目”的剧目，应该是元代院本的剧目无疑。



图54　山西稷山马村4号金墓杂剧雕砖

但是，由于元代院本是从金杂剧和南宋杂剧继承而来，其中当然会有大量的宋、金杂剧作品。例如，我们可以根据迹象，从其中剔抉出明显属于南宋和金朝作品的剧目来，当然，也有明显为元代的作品：

一，南宋作品。“院本名目”里有许多都与周密《武林旧事》

所载“官本杂剧段数”同名[①]，这些应该都是元代从南宋继承来的剧目。又，“院本名目”里有以南宋艺人为内容的剧目，例如《调刘衮》、《眼里乔》。刘衮名刘庆，衮是艺名，为南宋乾道、淳熙年间（1165～1189年）杭州市井里的著名民间艺人，在杂剧里是次净角，在杂扮里表演散耍，曾被宫廷雇佣演出，参加内中祗应一甲。刘衮在南宋是知名的滑稽演员，元宵节期间杭州民间舞队里已经有专门的“刘衮”舞队模仿他的表演进行调笑[②]，所以《调刘衮》应该是南宋杂剧的剧目传到元代的。眼里乔则是在杭州民间勾栏里作场的杂扮演员[③]，以他的名字命名的院本也应该是从南宋杂剧传过来的。《金皇圣德》一目也应是南宋杂剧，因为称“金皇”不是金人口气，而元蒙在与金人作战时还不会演出杂剧，不能产生这个剧目，所以这一定是一个南宋人讽刺金朝皇帝的剧目。“院本名目”里的《酒色财气》一目，南宋时曾有过演出，也是南宋剧目。周密《齐东野语》卷十三曰：

> 蜀优……有袁三，名尤著。有从官姓袁者，制蜀颇乏廉声。群优四人，分主酒、色、财、气，各夸张其好尚之乐，而余者互讥笑之。至袁优，则曰：“吾所好者，财也。”因极言财之美利，众亦讥诮不已。徐以手自指曰：“任你讥笑，其如袁丈好此何？”

从中还可以看到这个剧目的演法：四个演员各自夸说酒、色、财、气的好处，其他人则对之进行讥讽。只是由于记录目的的需

---

① 胡忌《宋金杂剧考》中曾列表对照“官本杂剧段数”与“院本名目”里的相同剧目，其中名目全同或基本相同的占三十多个（见《宋金杂剧考》，上海古典文学出版社1957年版，第188～191页）。

② 参见［宋］周密《武林旧事》卷四、卷二。

③ 参见［宋］周密《武林旧事》卷六。

要，这里仅描述了袁三主演“财”的内容，而将其他三位省去。

二，金人作品。元代院本的表演形式是继承金代杂剧而来，当然也继承了金代的作品（其中还可能包括金人从北宋杂剧继承下来的剧目）。依据陶宗仪的说法：“院本杂剧其实一也，国朝院本杂剧始厘而二之。”那么，有许多金杂剧剧本在元朝已经转化为元杂剧的形式（这是元院本里配合以曲调的剧目很少的原因），而那些以调科打砌为主的短小表演片段则仍旧保留了金杂剧的面貌，如“院本名目”里以“诸杂院爨”、“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”、“诸杂砌”等标类的众多院本，大多应该是金代作品。另外如《蔡消闲》，表演金海陵朝丞相蔡松年的故事。蔡松年号萧闲老人，曾有为妓女写【石州慢】词相赠的风流逸事，杂剧所演或许就是此事。元人李文蔚有杂剧《蔡萧闲醉写石州慢》，应该是据其改编。

三，元人作品。例如“打略拴搐”里的《押剌花赤》即是。“押剌花赤”为蒙古语（又译作达鲁花赤），元人于各行省里的路、府、州、县、司等机构里都设押剌花赤官职，为主事，由蒙古人出任。又、元人有从事院本创作的，如钟嗣成《录鬼簿》说屈彦英写有《看钱奴》院本。不过，元人院本在院本名目里只占少数，因为，元朝戏剧以北曲杂剧为主要形态，院本创作并不繁盛，这一点从《录鬼簿》里收录了大约一百数十位北曲作家，仅在屈彦英名下注明有“院本”可以看出，而元朝能够迅速累积起七百余种院本剧目，这是不大可能发生的。

由此可以得出结论：“院本名目”里包括了南宋、金、元三代的作品，而以金代的为主。

“院本名目”收录的范围清楚了，那么，其中的金人作品，就是金代杂剧的剧目。只是限于材料，很难一一辨识，大体可以认为，凡是没有明显迹象为宋代或元代剧目的，都是金代杂剧剧目。当然，金人杂剧里还应包括后来北曲杂剧的先声——那些在

金代已经呈现出明显入宫附调用北曲联套方式演唱的剧目，这些剧目到了元代转化为北曲杂剧，与院本分途，但是我们已经辨认不出了。

二、作品类别

"院本名目"里可以大体推知其内容的①，去除明显为宋、元作品的以后，可以分为如下若干类。

一，历史故事类：战国故事有《范蠡》，《济蓝桥》（写战国时尾生守信用的故事），《列女降黄龙》（大概写楚国韩凭妻何氏的故事）。秦汉故事有《舞秦始皇》，《范增霸王》，《雪诗打樊哙》，《四皓逍遥乐》（写汉初商山四皓的故事），《苏武和番》，《赵娥》（写汉孝女赵娥为父报仇事）。三国故事有《十样锦》（写诸葛亮与韩信争功的故事），《赤壁鏖兵》，《刺董卓》，《襄阳会》，《大刘备》，《骂吕布》，《七捉艳》（写诸葛亮七擒孟获故事）。六朝故事有《柳絮风》（写东晋才女谢道韫事），《访戴》（写南朝王徽之冒雪乘舟访问戴逵故事）。隋唐故事有《纤龙舟》（写隋炀帝故事），《建成》（写唐高祖长子李建成事），《武则天》，《三笑图》（可能写唐李龙眠所绘《三笑图》的本事），《滕王阁》（写唐诗人王勃事），《闹旗亭》（或许写唐代诗人王之涣等人旗亭较诗故事），《杜甫游春》，《破巢艳》、《黄巢》（写李克用平灭黄巢事）。五代故事有《断朱温爨》，《史弘肇》，《女状元春桃记》（写蜀女黄崇嘏得中进士事）。另外还有一个《郓王法曲》，因历史上曾有三个郓王（唐懿宗李漼，宋徽宗赵佶第三子，金章宗子），不能确定为哪一个。

(288)

二，传说故事类：《月明法曲》（写月明和尚度柳翠的传说），《庄

---

① 参见谭正璧《话本与古剧·金院本名目内容考》，上海古籍出版社 1985 年版，第 191～230 页。

周梦》,《梦周公》(约写孔子梦见周公事),《瑶池会》,《蟠桃会》,《王母祝寿》,《八仙会》,《洗儿会》(或许写杨贵妃为安禄山洗浴的故事),《广寒宫》(写唐明皇游月宫的故事),《迓鼓二郎》、《变二郎爨》(写灌口二郎故事),《击梧桐》(可能写唐明皇杨贵妃故事),《入桃园》(大概写刘晨、阮肇入天台山桃源洞遇仙女的故事),《张与孟梦杨妃》(写张俞游骊山题诗梦见杨妃事),《唐三藏》,《梅妃》(写唐明皇时杨妃与梅妃争宠事),《水母》(写传说中水怪故事),《打青提》(写目连救母故事),《孟姜女》。

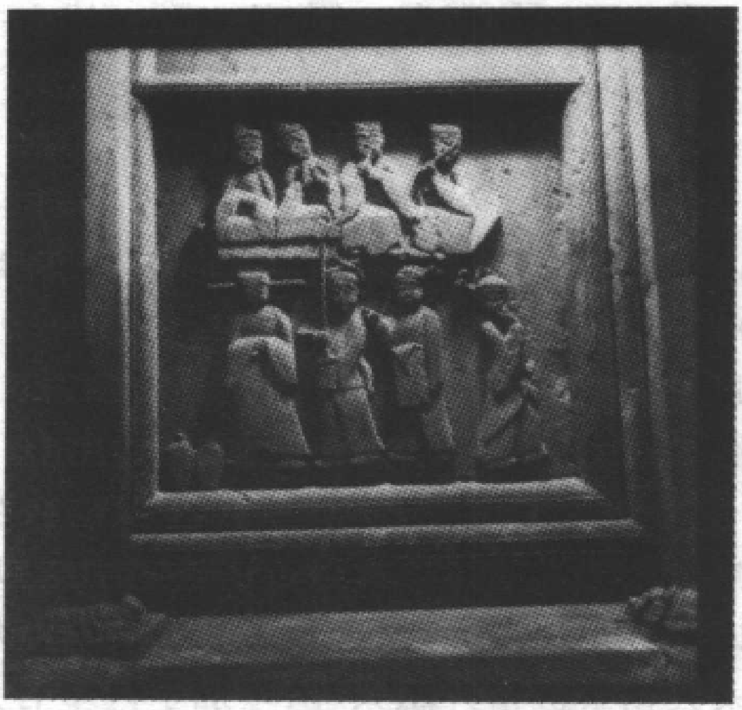


图55　山西稷山马村5号金墓杂剧雕砖

三，北宋人物类：《贺方回》（写词人贺铸事），《王安石》，《蔡奴儿》（写名妓蔡奴事），《陈桥兵变》，《佛印烧猪》（写词人苏东坡故事），《闹元宵》（写梁山泊卢俊义故事），《变柳七爨》（写词人柳永事），《打王枢密爨》（写宰相王钦若陷害杨家将事），《说狄青》，《张天觉》（写名臣张天觉事）。

四，爱情故事类：《兰昌宫》（可能写薛昭与兰昌宫女张云容鬼身恋爱的故事），《芙蓉亭》（写韩彩云崔伯英芙蓉亭相遇的爱情故事），《调双渐》（写双渐苏卿的爱情故事），《月夜闻筝》（写崔宝薛琼爱情故事），《张生煮海》（写张生龙女爱情故事），《玉

环》（写韦皋和玉箫女爱情故事）。

五，民间故事类：《蔡伯喈》，《错寄书》（写洪和尚施计离间人夫妻事）。

六，当朝故事类：《蔡消闲》。

除此以外，“院本名目”里还有大量以市井生活为内容的剧目，如《上坟伊州》、《烧香法曲》、《菜园孤》、《货郎孤》、《别离酸》、《哭贫酸》、《师婆儿》、《贫富旦》、《闹学堂》、《闹浴堂》、《闹酒店》、《闹结亲》、《倦成亲》、《官吏不和》、《闹棚阑》、《错上坟》等等。

从院本名目里可以看出其三个显著特点：一，题材范围比宋“官本杂剧段数”进一步扩大。二，对于历史故事的兴趣增强，增添了许多历史征战内容，因此其“历史故事类”的剧目最多。三，对于北宋人物事迹格外感兴趣，增加了许多有关剧目。“院本名目”里有这么多以北宋人物为内容的戏，“官本杂剧段数”里却没见到一个，这或许是因为金人杂剧对于北宋文化格外倾目的缘故？

和宋“官本杂剧段数”一样，“院本名目”里的剧目题材也成为后世戏剧里一再重复取用的源泉。

第四节　金代杂剧的体制

一、演出结构

金代杂剧继承北宋杂剧的演出形式，也形成“一场两段”的表演结构。即前面为艳段，后面为正杂剧。虽然缺乏当时的文献记载，但我们从有关记述里可以推测出来。杜善夫《庄家不识勾栏》散套描写了当时勾栏里的院本演出：

【四煞】一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔，

满脸石灰更着些黑道儿抹。知他是如何过，浑身上下，则穿领花布直裰。

【三煞】念了会诗共词，说了会赋与歌。无差错，唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。

【二煞】一个妆做张太公，他改扮作小二哥，行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿下立，那老子用意铺谋待取做老婆，教小二哥相说合。

【一煞】但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。教太公往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。太公心下实焦懆，把一个皮棒槌，则一下打做两半个……①

前面先有引戏（一个女孩儿）登场舞蹈一番，引出副净（央人货）等人上场一起表演了一段“爨”，结束后，院本《调风月》里的人物开始登场，仍然由前面的角色改装，例如副净改扮小二，敷衍一段世俗故事，最后打诨结束。这正好是两段，相当于金代杂剧里的艳段和正杂剧。

爨就是艳段，事实上南宋“官本杂剧段数”里不见“艳段”的名称，却只见到“爨”。那么，爨与艳段有什么关系呢？这要从当时的一个名词“五花爨弄”说起。五花爨弄名词见于夏庭芝《青楼集·志》，说是“院本始作，凡五人：一曰副净……一曰副末……一曰引戏，一曰末泥，一曰孤。又谓之‘五花爨弄’”。元代院本与宋、金杂剧角色一样，所以这里没有什么特殊，特殊的是出现了一个说法：院本最初的形式（即宋杂剧）又称五花爨弄。此名因何而起，夏庭芝也进行了解释，但今天的传本文字多

① 《全元散曲》，中华书局1964年版，上册第31、32页。



图 56　山西稷山马村 8 号金墓杂剧雕砖

有衍错。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五照录了夏庭芝的文字，现转引如下："或曰：宋徽宗见爨国人来朝，衣装鞋履巾裹，傅粉墨，举动如此。使优人效之以为戏。"也就是说，五花爨弄是由于杂剧艺人模仿爨国人举止而得名，其时间为北宋末。① "五花"指杂剧的五个角色②，五花爨弄的表演形式为踏舞，故而在当时文献里时称"踏爨"。踏爨的具体形式虽然不知其详，但从孟元老《东京梦华录》卷六"十四日车驾幸五岳观"的描写中可

① 也有说五花爨弄得名于唐朝的，见《说郛》本［元］李京《云南通志略》，称"金齿百夷……天宝中，随爨归王入朝于唐。今之爨弄，实原于此。"

② 宋元人有时称五人表演的伎艺为五花儿，例如［宋］陈元倩《事林广记》续集卷七《圆社市语》描写五人蹴踘有句："又怕五角儿冲撞我没跷踢"，"五花丛里英雄辈"。［宋］周密《癸辛杂志》后集载宋临安德寿宫舞谱中有《五花儿舞》，也描写蹴踘。

以略知一二："驾入灯山，御辇院人员辇前喝：'随竿媚来！'御辇围转一遭，倒行观灯山，谓之'鹁鸽旋'，又谓之'踏五花儿'。"这种"踏五花儿"，想来是因为模仿杂剧五花爨弄而起的名，因为其动作类似的缘故。因此，从"鹁鸽旋"的名字，就可以想见其摇踏旋行的情状。南北宋之间人苏汉臣绘有《五瑞图》一幅，所绘内容就是儿童装扮五花爨弄的表演场景。[①] 图中绘小儿五人，各自按照杂剧角色装扮，一齐踏舞，向右前方行进，正中一位副净的摇踏旋行动作最为突出。五花爨弄本为杂剧艺人表演的喜庆舞蹈，含有乐升平、兆丰瑞的意义，以婴戏形式表现，更增添欢乐气氛，所以题作"五瑞图"。

五花爨弄在夏庭芝的时代已经成为院本的代名词，但在最初时似乎仅仅指上述那种踏舞的形式。"院本名目"里有《开山五花爨》一本，"开山"意谓开张、起始，元人睢玄明《咏鼓》散套云："开山时挂些纸钱，庆棚时得些赏贺。""开山"与"庆棚"对称，就是指戏棚开张。《开山五花爨》就是戏棚开张时所表演的五花儿踏舞。[②] 杂剧艺人模仿踏爨的表演一时盛行，于是就被作为杂剧的艳段而时时演出，逐渐人们就以五花爨弄作为艳段的别名了。

二、体制类型

南宋艳段尚未见分类，"院本名目"里则把艳段分为若干种类，例如"诸杂院爨"、"冲撞引首"、"拴搐艳段"、"打略拴搐"等。分类的原则是根据不同的表演路数及其作用进行区分。[③]

"诸杂院爨"的表演手段主要是踏场，表演舞蹈，念诵诗词，唱

① 参见李家瑞《苏汉臣五花爨弄图说》，《云南大学学报》第1类第1号。

② 参见李家瑞《苏汉臣五花爨弄图说》，《云南大学学报》第1类第1号。

③ 此节主要参考胡忌《宋金杂剧考·分类研究》（上海古典文学出版社1957年版，第225～258页），但结论很多与之不同。

小曲，彼此插科打诨，《庄家不识勾栏》所谓"唇天口地"、"巧语花言"。在此类隶属的一百零七个剧目中，有些缀有曲调名称，明显在表演中有歌唱。"诸杂院爨"与其他三种艳段形式的不同，大约在于它能够独立上演，而后者则只用作"正院本"的开场。

"冲撞引首"的表演是通过语言、动作的冲突来展开一个矛盾，用以引起后面的"正院本"内容的出场。由字面意义看，冲撞就是唐突、冒犯，剧名里有许多缀以"打"字的，如《打三十》、《错打了》、《三打步》、《打调劫》，或隐括争斗意义的，如《小闹搁》、《遮截架解》、《双会旗》、《斗鼓笛》、《定魂刀》等，都是这种解释的根据。引首则是当时说话中对前面的引子"入话"的称呼，例如明天许斋本《三遂平妖传》前面就有一个"引首"。"入话"的内容通常都与话本的正文有关，"冲撞引首"的表演大概与"正院本"也有关。

"拴搐艳段"干脆直接就标明了是用作"正院本"开场的引子。"拴搐"二字的意思是"拴扎捆束"。"拴"的意义与今天相同，"搐"的涵义须作些解释。明宣德刊本朱有燉《仗义疏财》杂剧【正宫·端正好】里有句："揉面得我腮颊红，抽搐得我腰身细。""抽搐"作"捆扎"意。清乾隆时期小说《歧路灯》第三十一回有句："小人是错搐了别人的带子。""搐"作"扎"意。今天的河南方言里"搐"仍作"捆扎"解，例如"搐腰带"。"拴搐艳段"就是用来捆住"正院本"的艳段，它与"冲撞引首"的区别大概在于其表演内容不以矛盾冲突为主。

"打略拴搐"也是拴搐艳段，但它不用故事装扮而用念诵口技表演来引出"正院本"。所谓"打略"，就是数落、奚落的意思。《元曲选》本石子章《竹坞听琴》杂剧第四折曰："元来如此，我若不害心疼，等我来打落他一个没面皮才好。"元代李潜夫《灰阑记》杂剧第一折曰："妹子，你不曾忘了一句也，打落的我勾了，你则是赍发我去者。"第四折曰："你背后常说我似观

音一般，今日却打落的我成不得个人，这样欺心的。”其中的“打落”就是“打略”，都是对某人进行数落、奚落。“打落拴搐”的内容都是数落事物的名称，例如《星象名》、《果子名》、《草名》、《军器名》等，又包括各种家门（即各类戏剧人物上场时所自报的身分说词），例如“和尚家门”、“先生家门”、“秀才家门”、“卒子家门”等等，在说家门时，表演者自嘲自讽，自我奚落，引人发笑。突出的例子如元无名氏杂剧《摩利支飞刀对箭》第二折“卒子家门”里的《针儿线》：

（净扮张士贵领卒子上云）自小从来为军健，四大神州都走遍。当日个将军和我素相持，不曾打话就征战。我使的是方天画杆戟，那厮使的是双刃剑。两个不曾交过马，把我左臂厢砍了一大片。着我慌忙下的马，荷包里取出针和线。我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是大杆刀，我使的是雀画弓带过雕翎箭。两个不曾交过马，把我右臂厢砍了一大片。被我慌忙下的马，荷包里取出针和线。着我双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是簸箕大小开山斧，我可轮的是双刃剑。我两个不曾交过马，把我连人带马劈两半。着我慌忙下的马，我荷包里又取出针和线。着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，把我浑身上下都缝遍。那个将军不喝彩，那个不把我谈羡！说我厮杀全不济，嗨！道我使的一把儿好针线。某乃张士贵是也……①

用这种自嘲式的自报家门方式来引出后面的正剧，这种表演形式

① 脉望馆抄校本。此材料为胡忌发现，参见《宋金杂剧考》，古典文学出版社 1957 年版，第 250 页。

及其内容给南戏和北杂剧带来极多有益的营养，被大量地吸收在其剧本之中，成为当时表演的通用科套。

那么，“院本名目”里艳段的分类究竟是从金代继承而来？



图 57 山西稷山化裕镇 2 号金墓杂剧雕砖

还是元代以后才形成的东西？我们还找不到可靠的证据。但鉴于元代的主要戏剧样式已经是北曲杂剧，院本只作为辅助形式存在，在这种社会条件下院本产生体制上的大发展，出现细致表演分类的可能性不大。我们毋宁相信这些分类是由金代杂剧的体制里继承而来。

从“院本名目”的艳段分类可以明显看出，金杂剧的两段结构与宋杂剧有所不同，它已经开始注意彼此之间的关系以及重视对其连接和过渡的处理技巧。

“院本名目”里将“正院本”也分成几类：“和曲院本”、“上皇院本”、“题目院本”、“霸王院本”、“诸杂大小院本”、“院么”。

除了“诸杂大小院本”一百八十九种之外，其他院本的数量不大，一共才七十五种，其类别的分类依据不明，因此我们还弄不清楚其含义。这其中，“上皇院本”来自南宋杂剧，已见前述，“和曲院本”也与之相同（详见下）。“题目院本”、“霸王院本”、“院么”里的剧目没有一个与“官本杂剧段数”相同的，或许它们都来自金朝，但为什么它们与“诸杂大小院本”不同，学界虽然有一些解说，例如说“题目院本”的内容以公卿、名士和官妓为对象①，“霸王院本”演项羽的故事，或者引申说演武将的故事②，“院么”是金院本与元杂剧之间的过渡形式③，但似乎都不是太中鹄的，这里只好存疑。至于“院本名目”的最后一类“诸杂砌”，大约是指需要动用特殊砌末的剧目？

三、音乐结构

从“院本名目”看，其中配以曲调演出的院本远远少于“官本杂剧段数”，除了其中单列出的“和曲院本”一类一共十四个剧目以外，就很少有配以曲调的了。因为“院本名目”是在元代把和曲演唱的剧目分离出去以后剩余的以滑稽科诨为主的剧目，因此从中只能看出金代面貌的一部分。那么，为什么又有这十四个和曲院本剧目存在呢？因为这些剧目是从南宋杂剧继承而来，它们“和”的曲是宋代曲调而不是金元北曲。这一点，仅从其中九个配以宋代大曲、三个配以宋代词调，而其中有五个剧目曲目与“官本杂剧段数”里面的完全一样（《烧花新水》、《熙州骆驼》、《病郑逍遥乐》、《贺贴万年欢》、《列女降黄龙》），就可以证实了。

---

① 参见胡忌《宋金杂剧考·分类研究》，上海古典文学出版社 1957 年版，第 206、207 页。

② 参见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 48 页；胡忌《宋金杂剧考》，上海古典文学出版社 1957 年版，第 208 页。

③ 参见胡忌《宋金杂剧考》，上海古典文学出版社 1957 年版，第 221 ~ 225 页。

金代杂剧里和曲的部分，其曲调自然与南宋杂剧大相径庭，因为南宋杂剧主要运用宋代流行的传统大曲的曲调以及部分词调进行演唱，金代杂剧则是由北方民间采撷的曲调为主，而许多汲取自当时兴盛于北方的诸宫调的曲调。例如南宋使臣范成大于乾道六年（1170年）出使金国，听到的完全是与南宋不同的曲调，经过真定（今河北省正定县）时，偶尔见到能舞宋朝大曲的人，就深有感慨。他说："虏乐悉变中华，惟真定有京师乐工，尚舞高平曲破。"他因此写诗一首咏之："紫袖当棚雪鬓凋，曾随广乐奏云韶。老来未忍耆婆舞，犹倚黄钟衮六么。"[①]金杂剧与南宋杂剧在不同的音乐环境里生长起来，自然会具有不同的音乐面貌。虽然我们找不到金代杂剧的曲调来进行比较，但由其后身元代北曲杂剧的音乐构成可以知道，其中的曲调结构采取了联套组曲的形式，已经比大曲固定的音乐结构显示出明显的灵活性，便于与内容表演进行配合。

因而可以说，杂剧发展到金代以后，开始了其由北宋的滑稽科诨小戏向元代的演唱完整大套曲子转化，它在演出形态上已经较之北宋杂剧有很大的进步，晋南金代墓葬杂剧雕砖提供了实例。山西省稷山县马村金代杂剧雕砖墓群里，有三座墓皆雕出了伴奏乐队。以之与宋杂剧雕砖乐队的位置安排相比较，可以看出一个重大的变化，即稷山墓中已无一例外地将乐队安置在杂剧演员身后，与元代忠都秀壁画所显示的杂剧作场形式完全相同，它反映了金代杂剧体制已经开始向歌唱为主过渡。因为杂剧表演中唱的比重加强，它与乐器伴奏的关系日益密切，乐队的重要性就突出了，不但成为杂剧演出里必不可少的组成部分，而且成为必须与演出人员一起登场的表演主体，以便能够与演员的表演和歌唱达到和谐的配合。尽管从雕砖形象中，我们尚不能估计其歌唱的情景究竟怎样，但从前排表演、后排伴奏的场景看，歌唱在其

① [宋]范成大《范石湖诗集·真定舞》。

中占有远较北宋杂剧中更为重要的位置，这一点却是可以肯定的。

稷山马村杂剧雕砖墓的建砌时间大约在金世宗、章宗时期，距离北宋四十至八十年，从其乐队设置可以看出，滑稽科白小戏向歌舞大戏的过渡正在进行。宋杂剧历金代而转化为元代的北曲杂剧，其音乐方面主要是受到诸宫调的影响，而恰在金章宗世，诸宫调的创作发展到了它的顶峰。这些迹象表明，金代杂剧开始吸收诸宫调的歌唱体制，开始改变自己的演出形式，这个历史的转折发生在金章宗时期，是完全有可能的。

但是，稷山墓葬雕砖也证明了其时北曲杂剧一人主唱的体制尚未确立，它的角色排列方式仍然接近于北宋杂剧雕刻，无论有无伴奏乐队，都没有发现主唱者的明显痕迹，甚至常常是副净、副末等角色占据了中间位置。它表明，当时杂剧演出的重点仍然在于滑稽调笑，以歌唱为主的正剧大戏的完善尚有待于时日。值得注意的是，侯马金大安二年（1210 年）董氏墓舞台模型戏俑，已经是红袍秉笏、身扮官员的角色居中站立，而副净、副末侍立两旁，其排列形式极其类似元代文物形象，只是由于雕造省简的缘故，后面未出现乐队。大安二年为金卫绍王二年，也就是离章宗的朝代后错两年。董墓这种角色排列法，是否意味着正末主唱体制的开端？

四、表演

金代杂剧由于仍然是以滑稽调笑为主要目的，其表演大约最重三类演技：念诵、筋斗、科泛。金代虽不见于记载，但从元代院本表演路数里可以推测到。夏庭芝《青楼集·志》曰：“院本……国初教坊色长魏、武、刘三人，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛。”这三类演技都主要集中在副净身上，因而陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条说：“其间副净有散说，

有道念，有筋斗，有科泛。”其中，念诵如前引《庄家不识勾栏》【三煞】描写副净登场：“念了会诗共词，说了会赋与歌。无差错，唇天口地无高下，巧语花言记许多。”念诗诵词，唇天口地，花言巧语，表现的是口才。筋斗如元代高安道散曲《嗓淡行院》【般涉调·哨遍】：“没一个生斜格，打到二百个斤头。”① 打筋斗的表演在宋杂剧里似乎不占明显地位，到金代杂剧里发展了筋



图 58　山西稷山化裕镇 3 号金墓杂剧雕砖

斗、颠扑一类武功戏，成为元杂剧绿林戏表演经验的来源。科泛指表演技巧，元代南戏剧本《宦门子弟错立身》第十二出，延寿马夸说自己会演院本：“趋抢嘴脸天生会”，“打一声哨子响半日”等等，说明其科泛里包括趋跄、做嘴脸、打哨子等（详见下章“角色表演·副净”）。

① 《全元散曲》下册，中华书局 1964 年版，第 1109 页。

第五章　宋金杂剧的舞台特征

宋、金杂剧是成熟的中国戏曲的前身，它在舞台表演的各个方面都已经初具规模，是对中国长达一千多年的初级戏剧阶段的经验总结，是对成熟戏曲形式的最终过渡。然而，也由于在体制上没有达到最后完型，它未能留下充裕的认识资料让我们来透彻了解它。好在，近几十年的考古发掘帮助了我们，使它的面貌逐渐清晰起来。本章即根据文献与文物资料的结合，对宋、金杂剧的舞台特征作些归纳。

第一节　角色表演

根据灌圃耐得翁《都城纪胜》、吴自牧《梦粱录》的说法，宋杂剧角色有了明确的职责分工，但是由于其文简意奥，今天的人又脱离了当时的语境，因此对其内涵不易理解。这里结合墓葬杂剧文物形象，对之进行一些解说。

一、末泥

末泥是杂剧里的领导者，所谓“杂剧中末泥为长”①。南宋

① ［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条。

时称末泥为“戏头”，周密《武林旧事》卷一“乾淳教坊乐部”里列举了宫廷教坊“杂剧三甲”，其中有“戏头”而无末泥，可以为证。戏头也就是杂剧之长。

末泥之名的来源不明，前代文献里从未出现过这个词，只在五代时有过“末”的记载，即宋人马令《南唐书·归明传》说的，韩熙载不拘礼法，和舒雅一起扮演优戏，“入末念酸”。大约南唐时“末泥”的角色名称已经形成，“入末念酸”就是装扮末泥念诵一些酸不溜丢的词句的意思。

但是，如果从语音方面考虑，在与表演艺术有关的术语中，“末”这个音的出现又很早，可以早到先秦时期。郑玄注《周礼》说：“四夷之乐，东方曰韎。”[①]《毛诗正义·小雅·钟鼓》说：“东夷之乐曰昧……，韎本又作昧。”[②] 可见先秦典籍里“末”这个音代表东夷民族之乐。汉代仍然用“末”音表示表演艺术，如班固《东都赋》说：“伶侏兜离，罔不具集。”[③] 这里，“末”与伶连在了一起，更明确地指出了它的演出性质。这些记载中一个共同的地方就是：“末”音与表演艺术有关、与外族或外域有关。东汉六朝至唐，西域佛教乐舞艺术大量传入，其所运用的梵语中，常常有 ma 音，亦即“末”。例如佛乐 maha－lsvara，是依据印度主管舞蹈和音乐的大神湿婆神的异名而取，而它的汉译为末醯首罗[④]，以“末”打头。ma 在梵语里是一个与音乐诗歌表演有关的词根，许多意义接近的词都以之打头，例如 mahishya 指会跳舞唱歌的人，magadha 指唱歌赞美首领祖先的游吟诗人，mankha 指宫廷诗人或颂词作者等。当梵语随佛教大量进入中土后，人们在接触“末”这个音时，与之伴随的常常是音乐诗歌表演，而这

① 《十三经注疏》卷二十四，中华书局 1979 年影印本，上册第 802 页上栏。

② 《十三经注疏》卷十三之二，中华书局 1979 年影印本，上册第 467 页上栏。

③ 《后汉书·班固传》附录本。

④ 参见《唐会要》卷三十三。

个音恰恰与中文的古义相吻合，于是就很自然地从表演的意义上把它接受下来，以后就转为戏剧中以念颂歌唱为主的角色的名称。至于把“末”念作“末泥”，也可以从上说得到解释，亦即由梵文译音而来，隋唐时期一些西域输入的乐舞，就直接以“末泥”之音标名，例如隋朝宫廷龟兹部乐舞名称里，有《善善摩尼》[①]，唐朝宫廷乐舞名称里，有《居摩尼》[②] 等。当然也有学者说，“末泥”是由“末”拖长声音念诵而成[③]，或者说与唐代传入中土的摩尼教有关[④]，就不可确解了。

末泥的具体职司是“主张”。从孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条所说“崇、观以来，在京瓦肆伎艺，张廷叟、孟子书主张”，可以大致推断出“主张”的涵义有主持、指挥之意，也就是说，末泥负责安排、调度整个的演出。从《南唐书·归明传》也可以推测末泥上场要念颂诗词歌赋。但是，末泥在表演里面充任何等身分，仍然是史不能明。王国维甚至认为：“末泥色……不亲在搬演之列。”[⑤] 这个结论显然脱离实际，因为末泥在元杂剧里转为主唱的正末（明初汤舜民《新建勾栏教坊求赞》所谓“末泥色歌喉撒一串珍珠”[⑥]），成为剧中主角，如果在宋代演出里他还不上场，则其表演技能凭何进展到这一步？或者，末泥在宋杂剧里也是歌唱角色，因为宋杂剧名目伴有曲名的很多，这些曲子通常在演出时都是要歌唱的，杂剧将其移用进来，也应该

① 参见《隋书·音乐志》。

② 参见［唐］南卓《羯鼓录》。

③ 参见王国维《古剧脚色考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 188 页。

④ 此说及此段文字皆参见黄天骥《“旦”“末”与外来文化》，《文学遗产》1986 年第 5 期。

⑤ 王国维《宋元戏曲考·古剧之结构》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 53 页。

⑥ 《全元散曲》下册，中华书局 1964 年版，第 1494 页。

有歌唱，只是史籍里找不到证据。但这里可以举出一个旁证：元人高安道《嗓淡行院》散套【六煞】里咏及元杂剧开场时的表演，说是"寧断的昏撒多，主张的自吸留"①，意思是说，主唱的正末不管奏乐的人尽出错误，只管自地一个劲唱。"吸留"是描写歌声圆转，元人乔吉《歌姬》散曲里有"吸留煞暮雨房栊"的句子②，意谓"歌声像暮雨落在房顶后自瓦垄哗哗地流下"。这里，他把正末说成是"主张的"。高安道的时代虽然较晚，但他的说法是否也有一点根据呢？末泥在宋杂剧里一定要上场，只是其表演情况无法探明，因此，其文物形象也不好确定。

二、引戏

引戏的职司是"分付"，分付在宋元市语里有交付、委托、发落的意思，例如苏轼《洞仙歌》词曰："江南腊尽，早梅花开后，分付新春与垂柳。"③ 但引戏具体如何分付也是史不能明。

引戏的来源，王国维认为出自大乐里的引舞④，颇有道理。引舞是舞蹈队伍里的率领指挥者，见诸史籍如《文献通考》卷一四五乐十八："龙池舞……舞者十有二人……四工执莲花以引舞……"又如《宋会要辑稿》第七册卷二："引乐官二人押引二舞，引武舞乐工二十八人……舞师一人引二舞头二人，引文舞执纛，引武舞并执旌……"据段安节《乐府杂录》"傀儡子"条，"其引歌舞有郭郎者……凡戏场必在俳儿之首也。"可以知道引歌舞的人在演出里居于主要地位。引戏在杂剧里的地位也应该和引舞一样。

引戏在表演里具体担任舞蹈的职能，这在后来的历史文献里

① 《全元散曲》上册，中华书局 1964 年版，上册第 1109 页。
② 《全元散曲》上册，中华书局 1964 年版，上册第 643 页。
③ 唐圭璋编《全宋词》第一册，中华书局 1965 年，第 296 页。
④ 王国维《宋元戏曲考·古剧之结构》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 53 页。

有所透露。元代院本由宋、金杂剧承袭而来，杜善夫【般涉调·耍孩儿】散套《庄家不识勾栏》【四煞】描写院本演出的开场情景为："一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。"这个女孩儿的角色身分应该就是引戏，她在演出开场前首先上场进行一段舞蹈表演，然后其他角色才正式上场。

引戏职司舞蹈，还可以从南宋记载里找到证明。《武林旧事》卷四"乾淳教坊乐部"里的杂剧色吴兴祐，在"杂剧三甲"刘景长和盖门庆两甲里都是引戏，在德寿宫里为"引（戏）兼舞三台"，而卷七"乾淳奉亲"条里又有御宴"至第三盏，都管使臣刘景长供进新制【泛兰舟】曲破，吴兴祐舞"的记载。吴兴祐既然是杂剧里的引戏角色，又承担大曲舞蹈，说明引戏本来就是以舞蹈为业的。

引戏的典型形象造型应该是舞蹈身段，这一点恰恰在当时的文物形象里有所表现。例如河南省温县宋墓杂剧雕砖中间一人，左侧立，上身右扭，左手挥扇至右肩，右手左伸握绦带，右脚左前伸，两脚成丁字舞步，造型极其生动①。类似的文物形象在其他墓葬里也经常见到。从温县墓引戏形象的纤手细足、秀丽妩媚还可以看出这是一个女子，其他引戏形象也常有明显的女性特征，证明这个角色通常由女子充任，恰合"一个女孩儿转了几遭"所说。

宋杂剧的开场，大概一定是先由引戏色出场舞蹈一回，然后"分付"众角色上场，"分付"的意思大概就是由她的表演来带出别的角色？明初汤舜民《新建勾栏教坊求赞》说："引戏每叶宫商解礼仪。"② 大概即是针对引戏的舞蹈和分付职能而发。

---

① 参见廖奔《温县宋墓杂剧雕砖考》，《文物》1984年第8期。

② 《全元散曲》下册，中华书局1964年版，第1494页。

三、副净

副净在表演中的特长是“发乔”，亦即装呆卖傻，是一个滑稽角色。明初朱权《太和正音谱》称副净为“献笑供谄者”，说他是供人逗笑的角色。副净色的形象特征，一些文献里有描绘。例如汤舜民《新建勾栏教坊求赞》说：“副净色腆嚣庞、张怪脸、发乔科、啙冷诨，立木形骸与世违。”① 就是说，副净色在颜面、形体等各方面都表现出怪异滑稽来。元代南戏剧本《错立身》第十二出【调笑令】歌咏副净色的本事说：“我这爨体，不查梨，格样全学贾校尉。趋抢、嘴脸天生会，偏宜抹土搽灰。打一声哨子响半日，一会道牙牙小来来胡为。”说副净色要表演趋跄、嘴脸、打哨子等动作，脸上则涂抹粉墨。《水浒全传》第八十三回也描写贴净（即副净）说：“忙中九伯，眼目张狂。队额角涂一道明戗（戗，创伤——笔者），劈面门抹两色蛤粉。裹一顶油油腻腻旧头巾，穿一领刺刺塌塌泼戏袄。”强调了副净色形象装扮的古怪。

总括所见到的文献材料，副净色的装扮表演有如下特征：一，用墨、粉涂抹颜面。《太和正音谱》所谓“傅粉墨者谓之靓（即副净——笔者）”。二，常常将拇、食二指放入口中打唿哨。三，做“趋跄”动作。“趋跄”一词原出《诗经·齐风·猗嗟》：“巧趋跄兮。”原作疾行解。宋元市语里引申作奔走奉承、谄媚发嗲的意思。四，做“嘴脸”。指挤眉弄眼、呲牙咧嘴的面部表情动作。这些特殊形象在当时文物造型里常常见到。

四、副末

副末与副净一样是一个滑稽角色，职掌在杂剧表演中“打诨”。其打诨的方式，一是常常于副净装疯卖傻的时候在一旁用

① 《全元散曲》下册，中华书局 1964 年版，第 1494 页。

语言来对之进行调侃；一是在一段精心构设的表演之后，运用聪俊、幽默、机敏伶俐的语言来点题收场，引人发笑。宋陈善《扪虱新语》卷七曰："山谷云：……作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。予谓杂剧出场，谁不打诨，只难得切题可笑也。"

宋杂剧的表演效果仍然主要体现在滑稽诙谑上，以逗笑为主要目的，因此副末色能否恰当掌握时机与火候来制造笑料，就成为至关重要的事情，从这一点上说，副末的气质修养直接关乎表演效果，由此可以看出副末角色的重要。副末的表演以卖弄口舌为主，《新建勾栏教坊求赞》说他是"说前朝论后代演长篇歌短句江河口颊随机变"①，其滑稽特点体现在念说上。

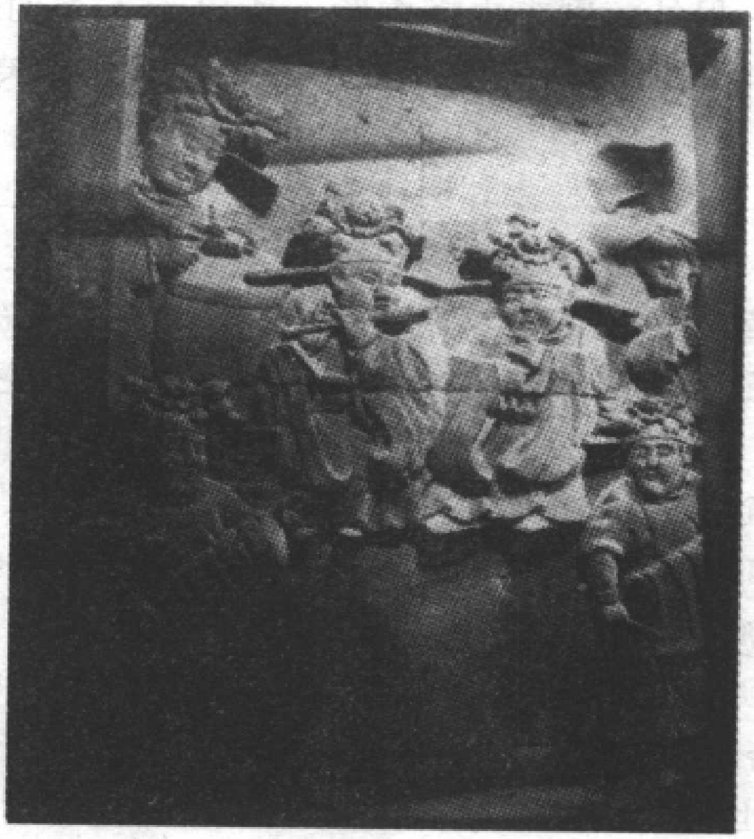


图 59 山西稷山马村 1 号金墓杂剧乐队雕砖

副末与副净在杂剧里构成一对滑稽角色，互相配合，共同营构滑稽场景。在文物形象中常常看到有两个作市井无赖扮饰的角色，和其他角色的庄重造型不同，带有明显的诙谐特征，即是副末、副净两人。副

① 《全元散曲》下册，中华书局 1964 年版，第 1494 页。

末在打诨时，常有副净与之配合，副末往往于语言点题的同时，用杖、棒等砌末击打副净，以增加喜剧效果，即《太和正音谱》所说的“副末执榼瓜以扑靓”。因而，一般来说，宋、金杂剧雕刻里，凡持有杖、棒等砌末的，都是副末角。例如南宋杂剧绢画《眼药酸》图里，右边一人手持长杖，腰中破扇上写一“诨”字，就是副末。

另外，副末也搽白脸，所以元人李伯瑜【小桃红】散曲曰：“兀的般砌末，守着个粉脸儿色末，诨广笑声多。”①

五、装孤

“装孤”就是扮演官员的人。《太和正音谱》说：“孤，当场装官者。”《新建勾栏教坊求赞》说：“妆孤的貌堂堂雄纠纠口吐虹霓气。”② 装孤并非一个完善的角色，它只在假官出场时起作用，《都城纪胜》所谓“或添一人装孤”。装孤的形象很好辨认，宋金杂剧文物雕刻里凡是扮官的就是装孤，而几乎每组文物角色里都有他，极为常见。这种情景与《都城纪胜》所说不符，似乎装孤应该成为一个每场必到的角色。然而，从《武林旧事》卷二十所载“官本杂剧段数”和陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”来看，以“孤”为扮演对象的剧目只占少数，大量的还是世俗、市井生活戏。墓葬里大量出现装孤形象，大概与古人体现于墓葬制度中的乞贵祈福思想有关，目的是图个吉利。

六、装旦

“杂剧三甲”里又有一个装旦的角色：“孙子贵装旦。”旦在当时为女子的代称，装旦就是装女人（详见第六章“南戏的角色

① 《全元散曲》下册，中华书局 1964 年版，下册第 1222 页。
② 《全元散曲》下册，中华书局 1964 年版，下册第 1494 页。

行当”一节），它与“装孤”一样，是扮演某种人物类型的名称，而非戏剧角色名。宋金杂剧里装旦这个名词仅仅在这里见到，其它论列杂剧角色名称的文献里都没有提到，说明这是一个特例。因为通常杂剧艺人的性别男女都有，女人一般充当引戏、末泥等角色（详见下），例如引戏通常在开场时登台表演歌舞，在剧中则装扮女性，所以朱权《太和正音谱》说引戏是“院本中狚也”。而“杂剧三甲”里没有一个女性演员，所以要有男人来装旦。至于为什么这样做而不添加真正的女演员，情况就不清楚了。

七、附录：参军色

宋代与戏剧演出有关的文献里时常见到“参军色”或“参军”的名称，它们是否也是当时的杂剧角色名称呢？不是的。宋代被称作“参军色”的人物是宫廷里掌管礼乐节次的乐部吏人，被称作“参军”的是杂剧中的装孤角色。

宫廷宴乐演出重视礼仪节次的安排，所有过程都必须有条不紊、整齐有序，因此有许多人员负责此类事项。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说：“旧教坊有筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、杂剧色、参军色。色有色长，部有部头。上有教坊使副、钤辖、都管、掌仪范者，皆是杂流命官。”其中的“参军色”，在仪式进程中担任舞队上下场的指挥和调度。孟元老《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条载：

第四盏……参军色执竹竿拂子，念致语口号，诸杂剧色打和，再作语，勾合大曲舞……

第五盏……参军色执竹竿子，作语，勾小儿队舞……参军色作语问，小儿班首近前进口号……参军色作语，放小儿队……

第七盏……参军色作语，勾女童队入场……参军色

作语问队……参军色作语，放女童队……

在这里参军色的职能是很清楚的，他与杂剧表演没有直接的关系。因为参军色手持竹竿子指挥，因而他有时也被直呼为“竹竿子”。

在宋杂剧演出的文献中也经常见到“参军”的名称，但是根据《都城纪胜》、《梦粱录》的记载，宋杂剧里没有参军这个角色，那么，它究竟是何角色呢？元人夏庭芝《青楼集·志》说院本角色：“一曰副净，古谓参军；一曰副末，古谓之苍鹘。以末可扑净，如鹘能击禽鸟也。”他从元代院本表演中副末打副净的习惯科套，比附作鹘击禽鸟，从而推断出唐代参军戏里的参军角色后来转化为杂剧、院本里的副净的结论。陶宗仪、朱权都沿袭其说。王国维更为之进一步寻找证据，说“净”字是“参军”的促音，也就是说，把“参军”二字连念就是“净”[①]。但是，副末打副净的科套是宋杂剧里才形成的表演程式，在五代时刚刚萌芽，唐代参军戏里根本没有击打的情况出现[②]，这种比附脱离了历史。

事实上，宋杂剧里出现的参军，都是装孤角色。装孤就是装官，宋杂剧里扮演官员登场，一般都是装作参军，因为参军一方面是低阶官员，另一方面又是虚职，拿他们开玩笑不容易触怒什么人，因此除了特意要指明官职的以外，通常装官都装作参军[③]。有两则资料支持这一推断。一，宋人赵彦卫《云麓漫抄》卷五曰：“优人杂剧，必装官人，号为参军色。今人多装状元进士，失之远矣。”《云麓漫抄》刊刻于南宋宁宗开禧二年（1206年），时值南宋中期，据此知道当时杂剧中装扮官员已经不限于

---

① 参见王国维《古剧角色考》，《王国维戏剧论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第187页。

② 参见廖奔《参军戏论辨》，《戏剧》1989年第1期。

③ 参见廖奔《参军戏论辨》，《戏剧》1989年第1期。

参军，而多有状元、进士，赵彦卫认为这种改变太离谱了。但我们反过来看，就知道宋杂剧里通常装官就装成参军，后来又喜欢装状元、进士。二，宋人廖莹中《江行杂录》在引录唐人赵璘《因话录》“女优有弄假官戏，其绿衣秉简者谓之参军桩”之后，又说：“古穿绿衣，今则改穿红袍，即执象笏上场者是也。”红袍象笏是五品以上官员服饰，一定由装孤扮演无疑。廖莹中是南宋后期人，那时装孤已经都穿红袍执象笏上场了。既然宋人都说参军变成了装孤，而且言之凿凿，我们怎么能够不信宋人说法，而去听信元人的猜测比附呢？

八、男女扮演

宋杂剧里常常由女子扮饰男性角色，这在文物形象里多有表现。北宋杂剧雕砖里，各个人物形象除了角色行当的区分在服饰、形体上的反映外，还有一些细微的异点，细心观察就可以看出。例如，一些人物雕成杏眼柳眉秀鬓、细指纤纤、足弓窄小。这体现了雕塑者的用意，即：雕出她们的女性特征。南宋两幅杂剧绢画里以女子扮演男子的痕迹就更加明显，《眼药酸》图里的医眼郎中由女子扮，除了手、足、眼、眉、鬓以外，还看不大确实，另一幅画里的两个人物，干脆就是两位女子在本身服装之外再草草添加上一两件男子衣、帽，表明她们是在装扮男子，模仿一下男人的作揖动作，就算完事。金代杂剧雕砖中则直接出现了女性形象。这个现象证实了当时男女同台演出的事实。

从优人表演的历史来看，唐代已经有了女子演出优戏的记载，但唐代对此曾经明令禁止①，因此，唐代女子演戏毕竟是少数，更多的是男优“弄假妇人”。到了北宋时期，大量女子开始进入戏剧这一表演艺术行列中来。北宋汴京勾栏里的杂剧演员，

① 参见《旧唐书·高宗本纪》。

有很多都是女子。孟元老《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条说：“后部乐作，诸军缴队杂剧一段。继而露台弟子一段，是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈，后来者不足数。”所谓“露台弟子”，就是在民间露台上从事演出活动的女艺人。“弟子”为女艺人称呼，见宋人程大昌《演繁录》卷六：“开元二年……选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子。至今谓优女为弟子，命伶魁为乐营将者，此其始也。”露台弟子杂剧既然全部是由女艺人出场，和前面一场军中男子演出的杂剧自然别是一番风韵。上引资料里提到的丁都赛，其形象尚被图写模勒塑人河南省偃师县的民间墓葬，成为杂剧雕砖形象。丁都赛雕砖高 28 厘米、宽 8 厘米、厚 3 厘米，砖色青灰，平面浮雕丁都赛形象。她幞头诨裹簪花枝，身着圆领小袖开衩衫，腰系锦带，下穿钓敦袜裤，着筒靴，背后插一团扇，双手合抱胸前作拱揖状①。虽然周身作男子打扮，但从手、脚、颜面仍然露出女子痕迹。

南宋杂剧里也有大量女子演剧。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条，于“杂剧”项下，慢星子、王双莲都注明“女流”，又有萧金莲也像是女人名字。于“杂扮”项下，鱼得水、王寿香、自来俏都注明“旦”，又有眼里乔、卓郎妇、笑靥儿、韵梅头、胡小俏、郑小俏等，都像是女艺名。

从文物形象看，女子演男子多是扮饰末泥、引戏以及装孤一类表演庄重的行当，但偶尔也扮演滑稽角色。例如《眼药酸》杂剧图里卖眼药士子应该是副净角扮演，就是由女子充任的。另一幅杂剧图里，一副净一副末，都由女子扮饰。

宋杂剧里多由女子演男子，是由当时城市里市民阶层的世俗审美趣味所决定的。城市的瓦舍勾栏是“富工”、“闲人”们出入

① 参见刘念兹《宋杂剧丁都赛雕砖考》，《文物》1980 年第 2 期。

的场所，是男子的天下，其中占主导地位的审美心理是男子的心理。王灼《碧鸡漫志》卷一载有这样一则材料：

> 古人善歌得名，不择男女……今人独重女音，不复问能否……政和间，李方叔在阳翟，有携善讴老翁过之者，方叔戏作品令云："唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤……老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家且道：是伊模样，怎如念奴？"

这则资料很能说明问题，面对男人观众，倩丽女子一歌，就能得到乐赏，男人唱得再好，无奈时人不睬。所以唐代刘采春唱陆参军才感人至深，宋代末泥、引戏等"正面"角色才多由女子充任，直至元杂剧里，扮演正末的还是大多为女子。这种情况促成了妓女、歌妓们向杂剧中的渗人，都市民家女子也很多被培养成杂剧演员。宋人洪巽《旸谷漫录》载：

> 京都中下之户，不重生男，每生女则爱护如捧璧擎珠。甫长成，则随其资质，教以艺业，用备士大夫采拾娱侍。名目不一，有所谓身边人、本事人、供过人、针线人、堂前人、杂剧人、拆洗人、琴童、棋童、厨娘等级。

女艺人大量进入杂剧演出，就促使杂剧里的歌舞成分加强，这也就促进了杂剧由单纯的滑稽表演向综合化表演的过渡。

第二节 服饰化装

宋金杂剧的演出，其服装一般是仿照当时的生活常服，但进行了一些美化装饰，这些装饰特别表现在幞头的形制和簪戴上，以此区分角色和人物身分。演员角色大致可以分为庄重与滑稽两类，他们在装扮上有着明显的差别。化妆方面，脸敷粉墨通常是滑稽角色的扮像，其涂绘方法也已经有一定的程式，开后世净、丑角色脸谱的先河。道具方面，已经有少量小件砌末的运用，一般是将生活器具带进表演，或者也稍有夸张性加工。

一、戏衣

宋杂剧作场的记载里，有些明确提到了服饰装扮。如《辽史·牛温舒传》记载宋朝宫廷大宴，“优人为道士装，索土泥药炉。”又如岳珂《桯史》卷十三记蜀中杂剧：“一日，为古衣冠服数人，自称孔门弟子。”更多的是虽未指出所穿服装，但点明了其社会身分，例如宋人彭乘《续墨客挥犀》卷五载：“伶人丁仙现假为一道士善出神，一僧善入定。”宋人王阐之《渑水燕谈录》卷十曰：“一日御宴，教坊杂剧：为小商，自称姓赵名氏，负以瓦瓿，卖沙糖。”周密《齐东野语》卷十三载：“一日内宴，教坊进伎，为三婢，首饰皆不同。”宋人张端义《贵耳集》卷下曰：“御前杂剧，妆秀才三人。”等等。这些不同身分的剧中人，必然有其各自专门的戏装，使人一看就知道其社会面目。

宋杂剧的戏装首先是以当时的现实服装式样为基础的，这一点从文物形象中“装孤”的服饰情况可以得到证明。宋代戏曲文物里，装孤服饰都是大袖袍服束带，裹展脚幞头，乘乌皮靴或云头履，秉笏。与当时品官服饰制度相较，大致不差。《宋史·舆服志》载诸臣公服为：“三品以上服紫，五品以上服朱，七品以上

服绿，九品以上服青。其制，曲领大袖，下施横襕，束以革带，幞头，乌皮靴。自王公至一命之士，通服之。”杂剧演员装孤者的扮饰，与之基本上是一致的。

官服戏装的颜色也和品官的服色相同。宋杂剧装孤多扮演参军，穿绿袍。岳珂《桯史》卷十载，淳熙年间（1174～1189年）贡院宴中演杂剧，“俄一绿衣参军，自称教授，前据几”，即是。宋代参军品阶自九品至七品不等，故而服饰应该是青、绿色。又宋代廖莹中《江行杂录》说，优戏扮官，“古穿绿衣，今则改穿红袍，即执象笏上场者是也。”据此，戏中装孤服色还发生了一个重大的变化，由绿色改为红色，则所扮官阶高于参军了。廖莹中为南宋后期人，他所说的应该是宋理宗以后的事，而《齐东野语》卷十三记载理宗嘉熙三年（1239年）内宴杂剧，恰好有一个例证：“伶人衣金紫，而幞头忽落，乃红巾也。或惊问曰：‘贼裹红巾，何为官亦如此？’旁一人答云：‘如今做官底都是如此。’”戏里扮演了一位“衣金紫”的高官。

其实，刊刻于南宋中期宁宗开禧二年（1206年）的赵彦卫《云麓漫抄》卷五已经反映了装孤服色的变化，他说优人杂剧过去必装参军色，现在改为装状元进士了。宋代状元“赐绿襕、靴、简”①，还与参军色的服色一致，至于进士，则改穿白襕了，《宋史·舆服志》说：“襕衫，以白细布为之，圆领大袖，下施横襕为裳，腰间有襞积，进士及国子生、州县生服之。”戏中服色的变化是戏剧生活容量扩大的反映。

副净、副末一类滑稽人物的服装，通常也与社会人物的服装一样，但常常突出对于丑陋形态的夸张装扮，例如扮作腆腹怪态。北宋杂剧雕砖里的副净、副末二色，一般都作市井小民、泼皮无赖打扮，纵观张择端《清明上河图》以及其他表现市井生活

① 参见［宋］吴自牧《梦粱录》卷三“士人赴殿唱名”条。

的宋代绘画，其中市井人物的服装都是此类，但都没有发现有腆腹出游的，可见这是为了加强表演的滑稽效果。

二、簪戴与诨裹

杂剧演出的装饰首先重视的是人身上最突出部位，亦即人的头部，这里总是首先吸引观众的视线。宋金杂剧对于服饰进行夸张性美化或丑化，最经常用的方式是对幞头、冠帽的装饰进行加工修饰。

美化幞头，一个很突出的方法是在幞头上簪戴花草一类饰物。杂剧文物形象上簪戴的各类花饰有牵牛花、竹枝、大朵叶子花、牡丹花等。头上簪花是北宋风习，上自皇帝，下至庶民，无不乐于其事，见于当时诸多笔记小说的记载。例如宋人吴曾《能改斋漫录》卷十三“御宴赐簪花”条载，北宋真宗时御宴，“真宗与二公（陈尧叟、马知节——笔者）皆带牡丹而行……真宗亲取头上一朵为陈簪之……”又载：“寇莱公为参政，侍宴，上赐异花。上曰：‘寇准年少，正是戴花吃酒时。’众皆荣之。”到了孟元老《东京梦华录》里，更是见到徽宗时戴花成为滥习。杂剧艺人簪花，如吴自牧《梦粱录》卷六“孟冬行飨礼遇明禋岁行恭谢礼”条说：“教坊所伶工、杂剧色，诨裹上高簇花枝。”就是以上述现实生活为根源。杂剧艺人簪花的惟一目的，就是为了美化舞台形象。

美化幞头的另外一个方法是在幞头脚上做文章。宋金幞头形制花样繁多，见于各类记载的，宋代如卷脚幞头、宫花幞头、销金花样幞头、银叶弓脚幞头、玉梅雪柳闹蛾幞头、一脚指天一脚圈曲幞头等，金代如金花幞头、拳脚幞头、贴金双凤幞头、间金交花脚幞头等，不胜枚举。

幞头起于北周，《隋书·礼仪志》说：“故事，用全幅皂而向后幞发，俗人谓之幞头。自周武帝裁为四脚，今通于贵贱矣。”

唐人开始在幞头脚上做花样，宋人程大昌《演繁露》卷十二载："秦再思《洛中纪异》云：'唐太宗令马周雅饰幞头。王昭宗乾符初，教坊内教头张口笑者，以银捻幞头脚上簪花钗，与内人裹之。上悦，乃曰："与朕依此样进一枚来。"上亲带之，复览镜大悦。由是京师贵近效之。'庞元英著《文昌录》，乃以为宣宗，未知孰是。"到了宋代，花脚幞头多为乐工歌伎所戴，《东京梦华录》卷九"宰执亲王宗室百官人内上寿"条说："参军色作语，勾女童队入场。女童皆选两军妙龄容艳过人者四百余人，或戴花冠，或仙人髻、鸦霞之服，或卷曲花脚幞头，四契红黄生色销金锦绣之衣，结束不常，莫不一时新妆，曲尽其妙。"可见花脚幞头是一种美饰，张口笑初制本为妻子装扮用，到宋代仍多由女童裹戴，但式样迭新，为"一时新妆"。在杂剧里则花脚幞头为女性扮饰引戏角色所常服，文物形象中时而见之。

如果说花脚幞头是杂剧里正色的服饰，幞头诨裹则是打诨角色的常服。宋人头裹幞头，其制，朱熹《晦庵集》卷六十九《君臣服仪》篇记载很详细，说："四脚幞头……用布一方幅，前两角缀两大带，后两角缀两小带，覆顶四垂，因以前边抹额而系大带于脑后，复收后角而系小带于髻前，以代古冠，亦名'幞头'，亦名'折上巾'。"所谓"诨裹"，则是不按普通裹式，而独出心裁，随意加工，将头巾裹成各类滑稽样式以逗乐取笑。例如将头巾裹成偏坠式，或朝天裹缚，或将大带反扎于前面，或裹成独角斜挑式，或裹成圆形偏坠式，或裹成脑后开花式，等等，在文物形象里可以见到各式各样的发挥。

与幞头诨裹相关的，是杂剧艺人在冠式上的花样翻新。例如常见杂剧诨角头戴尖顶冠，模仿北方契丹民族的冠戴。宋、辽自景德元年（1004 年）澶渊会盟后，辽国每年派使臣祝贺宋朝元正、圣节，其大使就戴尖顶冠。《东京梦华录》卷六"元旦朝会"条载："诸国使人：大辽大使顶金冠，后檐尖长如大莲叶，服紫

窄袍、金蹀躞。”辽国大使所戴冠，被杂剧艺人模仿来进行取笑。

三、面部化妆

宋金杂剧文物形象中敷粉涂墨的痕迹十分清晰，它为我们提供了当时杂剧脸谱发展情况的生动形象资料。

根据文献记载，唐代歌舞戏里已经出现涂面化妆，例如《苏中郎》饰演者的“面正赤”①，又如装神舞者的“墨涂其面”② 即是。五代时优戏化妆已经用粉墨涂面，例如后唐庄宗就曾经“自敷粉墨，与优人共戏于庭”③。南唐李昪墓出土优人俑，面部都涂有白粉④。北宋后，用粉墨涂面成为杂剧化妆的通常惯例，例如徐梦莘《三朝北盟会编》“靖康中秩”卷六说，徽宗时佞臣王黼与蔡攸二人在宫中，“或涂抹粉墨作优戏，多道市井淫言媟语，以媚惑上”。《宋史·蔡攸传》甚至说蔡攸“短衫窄裤，涂抹青红，杂倡优侏儒，每道市井淫媟谑浪语，以蛊帝心”。

北宋杂剧人物面部涂墨的基本方式是用墨道直贯眉眼上下，其他部位也适当涂抹。例如河南省温县宋墓砖雕左起第四人，在其右侧面部可以看到一条墨迹从上到下贯穿了右侧眼睛和眉毛，右脸颊处也涂有一团墨迹，左侧面部则由于年久时深，墨迹已经不明显。他的两个眼圈也都用墨涂黑⑤。河南省荥阳县东槐西村宋墓石棺杂剧线刻图中一位女子形象，也刻有两条线贯穿双眼上下⑥。由此可以知道，以墨贯眼的涂墨方式是当时涂面化妆的一

① ［唐］段安节《乐府杂录》。
② 《太平广记》卷四九六引《乾𦠆子》。
③ ［宋］孔平仲《续世说》卷六。
④ 参见南京博物院《南唐二陵发掘报告》，文物出版社 1957 年版。
⑤ 参见廖奔《温县宋墓杂剧雕砖考》，《文物》1984 年第 8 期。
⑥ 参见廖奔《北宋杂剧演出的形象资料——荥阳石棺杂剧雕刻研究》，《戏曲研究》第 15 辑，1985 年。

种固定程式。这种程式一直到了元代仍在延续使用，时时见于文物形象。只是，由于风化脱落的缘故，在上述角色面部没有见到敷粉的痕迹。另外，也没有见到北宋杂剧"涂抹青红"的文物实物。

涂面化妆在北宋时叫做"抹抢"。《三朝北盟会编》"炎兴下秩"卷三十五云："……又用墨抹抢于眼下，如伶人杂剧之戏者。"《东京梦华录》卷七"驾登宝津楼诸军呈百戏"条曰："……次有一击小铜锣，引百余人，或巾裹，或双髻，各着杂色半臂、围肚看带，以黄白粉涂其面，谓之'抹跄'。"北宋时的面部化妆手法还比较单调，是戏剧早期较为原始的方法。

金代以后，杂剧的涂面化妆开始有所变化，除了上述方式以外，又朝向多样化发展。例如山西省稷山县马村一号金墓杂剧残俑[1]、侯马董墓杂剧砖雕右侧一人[2]，都仍然像北宋那样以墨道贯眉眼，而前者将嘴唇也涂成黑色，侯马董墓杂剧砖雕左侧一人，面部还画有一个大黑蝴蝶形图案。还有一个更为奇特的例子，稷山马村八号金墓杂剧砖雕中间一个副净，把眉毛、嘴圈都涂上鲜艳的橘红色。面部敷粉的形象在金代文物里出现了，稷山马村一号金墓杂剧残俑脸上涂有白粉，侯马董墓杂剧砖雕左侧一人用白粉勾了一个白眼圈，右侧一人鼻眼之间则出现了白粉涂成的三角形，这是后世丑角脸上勾画"豆腐块"的最早遗留。

敷粉涂墨是宋、金杂剧中副净、副末两种角色的面部化妆方法，上述例子全部都属于这两个角色，其他角色则不涂面。

四、道具

从宋、金杂剧文物形象中，可以看到许多小件砌末，例如笏板、扇子、木杖、骨朵、木棹刀、画轴、印袱、鸟笼等等，其中最为常见

① 参见山西省考古研究所《山西稷山金墓发掘简报》，《文物》1983年第1期。
② 参见山西省文管会侯马工作站《侯马金代董氏墓介绍》，《文物》1959年第6期。

的是木杖和扇子。这是当时舞台演出里道具运用的反映。从砌末的形象来看,许多是将生活里的实物器具带进表演,也有用仿造品的,渐渐则发展出经过美化和变形的纯粹舞台道具。

宋杂剧演出中，由于发科打诨的需要，经常有人持杖入场，以便在适当的时候击打对手逗乐。例如洪迈《夷坚志》支乙四载，北宋徽宗崇宁年间（1102～1106年）御前杂剧，有一个参军扮演的宰相贪钱，旁边的“副者举所持梃，扶其背”。又宋人邵伯温《邵氏闻见录》卷十说辽宫廷杂剧演出，有一个衣冠人物贪婪好物，“有从其后以梃扑之者”。宋沈作喆《寓简》卷十也记载有伪齐教坊杂剧演出情景，其中有处士用杖击打星翁的插曲。“梃”即杖，是当时刑罚里常用来处置罪犯的工具，通常一头粗，一头细，我们可以从南宋《眼药酸》杂剧图里看到其形象。

优人以杖作为道具有着历史的传统,宋人张唐英《蜀梼杌》卷下载,后蜀孟昶广政三年(940年)六月,有教坊部头孙廷应、王彦洪等欲谋反,准备在宴会演出时,“因持杖为俳优,尽杀诸将,而夺其兵”。说明俳优持杖演戏,在五代时已经成为惯例,因而才有可能在宴会上持杖谋反。所持之杖,应该是现实生活中使用的物件,而不是代用品,否则就无法用作杀人之具。优戏里以杖击人的表演程式起于何时,史无具载。崔令钦《教坊记·序》说,唐玄宗时曾比赛散乐,太常散乐胜过玄宗藩邸之乐,玄宗命宦官们藏在太常乐人身后,得便就用铁马鞭、骨挝等物捶之。或许优戏中以物击人就起于此时?宋、金杂剧文物里有着众多的持杖角色形象,大多数的服饰装扮类似于衙役一类人物,但也有状如市井细民的。

宋、金杂剧雕砖砌末里还有棒锤，与杖一样是用于击打逗乐的道具。当时的金人刑罚工具不用杖而改为大棒，用棒敲人脑壳，如宋人张知甫《张氏可书》说：“金人用兵所至，每以敲棒击人脑而毙。”因此，杂剧演出中就添加了这种道具，并且在后世长期沿用，只是用软皮包裹，改称“皮棒锤”、“磕瓜”。

宋、金杂剧文物砌末里还经常见到扇子，扇子是引戏色在踏场舞蹈时用以伴舞的道具。古来歌舞必然持扇，多见于诗词歌咏，例如"轻轻制舞衣，小小裁歌扇"，"歌还团扇后，舞出妓行前"，"舞袖风前举，歌声扇后娇"，"舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风"等。[①] 杂剧里吸收有歌舞成分在内，因此用扇子来增加造型美就是十分自然的。从文物形象看，当时杂剧表演里所用的扇子各式各样，有纨扇、篾扇、蒲扇等，都是当时实用物件。

上述道具一般是与杂剧角色相联系的，而与剧情多半无关。另外，在宋、金文物形象中也时时见到其他根据剧情需要，临时添置的道具，例如笏、木棹刀、鸟笼、骨朵、扁担、竹笠、眼药袋、酒坛、座椅等等。这些道具通常都是现实生活中使用的实物，临时拿来用作演出的砌末。大致可以说，宋、金时期用于杂剧演出的道具，基本上都是利用实物，很少有专门制造的仿造品，专门戏剧道具的出现还需要时间。

最后，宋、金杂剧在官员出场时要有人持荷叶、交椅跟随，例如宋岳珂《桯史》卷七载，南宋绍兴二十七年（1157 年）教坊杂剧，"有参军者前……一伶以荷叶、交椅从之。谐语杂至，宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就椅，忽坠其幞头……"其中交椅是给参军坐的，荷叶象征官员伞盖仪仗，在其他文献文物里也有互证。山西省稷山县马村二号金墓杂剧砖雕右侧第一人装扮为官员，就坐有一张交椅。宋人陶谷《清异录》曰："无字歌：呵呵亦呵呵，哀哀亦呵呵。不似荷叶参军子，人人与个拜，顷木大作厅上假阎罗。"其中说到杂剧里面的参军有荷叶相衬。用荷叶充当伞盖仪仗的形象可从河南省博爱县月山宋墓出土宋代乐舞铜镜上看到。[②]

① 参见［宋］吴曾《能改斋漫录》卷八引历代诗词句。

② 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社 1989 年，图版 16。

第六章　成熟戏曲形态的形成——宋代南戏

九流十折，峰回路转，最终境界是海天面貌、极顶风光。经过秦、汉以来的悠久积累，经过唐、五代以来的长期酝酿裂变，一种蕴有极大生命力的南方民间小戏在北宋开始悄悄孕形，两宋之交时忽如出水芙蓉，茕茕挺立起来，顿令北宋杂剧无光、南宋杂剧失色，历史上第一种成熟的戏曲形态——南戏出现了。

第一节　南戏在东南沿海地区的兴起

一、兴起时间

南戏兴起的时间，已经没有当时的材料可考，根据明代祝允明（1460～1526年）和徐渭（1521～1593年）的说法，可以推到北宋末。祝允明在《猥谈》里说：

> 南戏出于宣和之后、南渡之际，谓之“温州杂剧”。余见旧牒，其时有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。

祝允明论述中提到两个时间概念，一个是南戏形成于“宣和之

后、南渡之际”，也就是北宋末期的1119年至1127年之间，另一个是在赵闳夫的时代已经产生了南戏剧本《赵贞女蔡二郎》。根据考证，赵闳夫大约是南宋光宗朝前后人①，其时距南渡七十年左右。祝允明的前一个说法虽然没有举出证据，但后一个说法却有事实作依据，那就是他见到了当时赵闳夫张贴的官榜，宣令禁止一批包括《赵贞女蔡二郎》在内的南戏剧目。把两者连起来看，祝允明的说法是有道理的：南戏的形成在前，产生比较成熟的剧本在后，其间相差几十年，这符合事物的发展规律。

祝允明说当时禁止的剧目“亦不甚多”，是立足于明朝前期的时代背景发言的，他的时代南戏正是极其盛行的时期，剧目成百涌现，对照之下，官榜上列出的几个剧目当然是不多。但是从“颇述名目”来看，当时禁止的也不只是《赵贞女蔡二郎》这一个剧目，应该还有一些。况且，出榜禁止所列举的剧目，不可能就是当时民间所能够演出的全部剧目，统治者总是挑选一些最有碍风化的剧目作为制裁对象，因此，南宋前期温州一带已经能够演出一批南戏剧目了。

由祝允明关于“温州杂剧”的说法，也能见出他所提供史料的有据。很明显，“南戏”的名字是元代以后形成的，元代北方有北曲杂剧，南方有南曲戏剧，为了在指称时有所区别，才把用南曲演唱的戏剧称作南戏。而北宋末期的南戏也许只称作杂剧，因为按照当时习惯，对于戏剧演出或呼作“优戏”，或呼为“杂

① 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》（中国戏剧出版社1981年版，上册第83、84页），钱南扬《戏文概论》（上海古籍出版社1981年版，第22～23页），都根据赵闳夫为宋太祖赵匡胤的弟弟魏王赵廷美的八世孙，与宋光宗同辈（见《宋史·宗室世系表》），推其为光宗同时或前后人。因为世系过远，这种推论的误差会很大，不可骤信。但金宁芬进一步考证出赵闳夫的同太祖兄弟赵璘夫为宋光宗绍熙元年（1190年）进士（见《文学遗产增刊》第15辑作者《南戏形成时间辨》一文，中华书局1983年版），这就使赵闳夫与宋光宗朝产生了更近的联系。但其时代的最后确定，仍然需要更加直接的材料。

戏”，或称作“杂剧”，这适用于全国各地的情况。而“温州杂剧”这种在“杂剧”前面冠以地名作为限定词的用法，在宋代却别无他见。这说明，它是在汴京杂剧随着朝廷入南以后，南来的士大夫为了和汴京杂剧的表演形态相区别，而给这种当地的特殊戏剧样式另起的名字。还可以找到两个旁证。南宋时期又见到“戏文”、“戏曲”的名称。例如周密《癸辛杂志》别集卷上说：“乃撰为戏文以广其事。”这里“戏文”一词是用以指称南戏剧本，那么，南戏当时在民间大概是只呼为“戏”的，所以把它的剧本称作戏文（元以后也用“戏文”来指称南戏这种戏剧样式，那是引申了的用法）。又宋人刘埙《水云村稿》卷四说：“至咸淳，永嘉戏曲出。”这里称南戏为“戏曲”，也是因为它不同于宋杂剧，而以唱“曲”——亦即以歌唱为主为其特征。刘埙在他的时代“南戏”的名称还没有固定下来，因此他用“戏曲”称之。以后元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五也说：“宋有戏曲、唱诨、词说。”于是事实就很清楚了：温州一带一直有着本地“戏”或“杂剧”的演出，汴京杂剧南来以后，这些本地“戏”或“杂剧”被称为“温州杂剧”。

时代较晚的徐渭《南词叙录》里关于南戏兴起的说法，在时间上与祝允明说的有差异，但也有可以与之互相印证的地方。他说：

> 南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之，故刘后村有“死后是非谁管得，满村听唱《蔡中郎》”之句。或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号为“永嘉杂剧”。

徐渭说南戏起于宋光宗朝，比祝允明的说法晚了几十年。但他提到了光宗朝有南戏剧本《赵贞女蔡二郎》和《王魁负桂英》，前者见于赵闳夫的榜禁，恰恰可以和祝允明的说法相印证。以最早

的南戏剧本的写定本作为南戏产生的时间，是当时文人的一种习惯性思维方法，例如时代较早的由元入明人叶子奇也有相同说法："俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。"只是他们的结论都不如祝说科学，因为南戏的形成必然是一个比较长期的过程，不可能从无到有地突然就能够演出完整的剧目。重要的是，徐渭自己对于南戏始于宋光宗朝的说法也没有把握，因此他又引用了另外一种说法："或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡。"这就与祝允明的说法完全一致了。徐渭关于南戏最初称作"永嘉杂剧"，上述两个剧目为"永嘉"人创作的说法，又印证了祝允明的观点：最初的南戏是被冠以特殊的名称以与汴京杂剧相区别的（永嘉杂剧即是温州杂剧，永嘉和温州这两个地名同指一地，在历史上曾被交替使用）。由此可证，祝允明关于南戏兴起时间的说法，在明代前期既是一种通行的认识，也具有相当的可信度。

二、形成过程

南戏是中国戏曲达到成熟程度后的第一个标志，它具有比较完备的大型体制和结构，又是一种与唐、五代优戏和宋杂剧完全不同的新型戏剧样式，它不可能在宣和到南渡的短短几年时间内就一下子凭空发展起来，即使是后延到光宗朝，有了七十多年的时间，仍然无法对之作出充分解释。我们只要想想从北宋杂剧到元代北曲杂剧的发展，其间经历了二三百年，就会提出这个疑问。南戏的形成必然也有一个类似的漫长过程。这里对这个过程试作一些探讨。

从《猥谈》、《南词叙录》以及其他资料里可以知道，南戏形成于浙江南部的温州一带地区，是一种完全在吴越文化范域里形成的戏剧样式。那么，此地有着什么样的戏剧传统呢？追溯一下，我们至少可以注意到五代时期这里的戏剧发展。晚唐以后藩镇割据，为僻处江浙一带的割据政权提供了发展优戏的环境，吴国、南唐和

吴越都成为当时的优戏活动中心。吴国虽然距离唐代都城长安数千里地，这里却盛行与之相类的参军戏，权臣徐知训侮辱吴王杨隆演，让他与自己一同扮演优戏，自己扮参军，让杨装苍鹘，这是一个著名的例子①；李氏南唐留下来的戏剧砖俑、钱氏吴越国留下来的戏剧砖刻，也是这一带优戏盛行的最好实物见证②。

宋朝统一以后，吴越一带的优戏在远离中原、与汴京杂剧难以交流的情况下，逐渐自发地走上了南曲演唱之路，形成与汴京杂剧不同的载歌载舞的表演路数。其实，东南地区戏剧发展的这种歌舞趋势，早在中唐时期已经有所显露，那就是与长安宫廷参军戏不同的陆参军的出现。唐代浙江一带置浙东观察使治之，治所杭州，据唐人范摅《云溪友议》的记载，宰相元稹来这里巡视时，曾看到陆参军的演出，用女子刘采春装扮参军进行表演，配合以舞蹈，而“歌声彻云”，所唱为当地民间流行曲调，如【望夫歌】之类，而文词则都是当代才子所作五、六、七言诗。范摅说这个陆参军戏班是从“淮甸”来，“淮甸”指当时的淮南节度使治下地区，在扬州一带，那么唐代从扬州到杭州都是陆参军的活动地区，而这一带后来成为吴、南唐和吴越国的统治地区，所以这里的优戏传统也是渊源有自，而其特点在于对戏剧体制中歌唱成分的重视。

我们知道，唐代戏剧发展的成就有两个高峰，一个是以参军戏为代表的优戏表演，一个是以《踏摇娘》等剧目为代表的歌舞戏表演，后者已经是载歌载舞以演故事的表演形式，例如《踏摇娘》的演出，在对主人公夫妇二人矛盾冲突的揭示和动作模仿中，还要穿插女主角的“许步入场行歌”、“且步且歌”③ 的歌舞表演。宋杂剧更

---

① 参见[宋]欧阳修《新五代史·吴世家》、[宋]司马光《资治通鉴》卷二七零、[宋]姚宽《西溪丛语》引《吴史》等。

② 参见南京博物院《南唐二陵发掘简略报告》，《文物参考资料》1951 年第 2 卷第 5 期；卢惠来《黄岩县灵石寺塔戏剧砖雕》，《戏曲研究》第 29 期，1989 年。

③ [唐]崔令钦《教坊记》。

多继承了唐代优戏的表演路数，发展了以滑稽科诨为主的戏剧手段，南戏则更多继承了唐代歌舞戏的表演路数，发展起以歌舞表演为主的戏剧手段，但是南戏同样也吸收了前代优戏的全部经验积累，因此它能够成为中国戏曲最早的成熟形式脱颖而出，也是历史的必然。

唐、五代以后，民间的曲子演唱极其兴盛，流风所化，文人开始依照曲格填写曲子词，是为宋词的先声。南唐的词体创作极其发达，产生了著名词人皇帝李璟、李煜以及词人冯延巳等，这反映了当地民间词调演唱风习的浓厚。入宋以后，当地优戏演出中重视歌曲演唱的趋势就在蓬勃发展的曲词创作推动下，另辟一路，逐渐孕育出以唱词调和小曲为主的南戏体制来。当时全国其他地区的优戏表演，更多地受到首都汴京杂剧的影响和渗透，大多采取了与之相类似的演出体制（例如四川杂剧），这其中当然有着同属于中原方言圈域的因素的制约（详见下）。而僻处东南沿海的吴越之地，使用的语言是不同于中原音的吴语，演唱的是带有强烈地方色彩的吴歌（详见下），于是在与汴京杂剧并行发展的过程中，逐渐形成了自己的独特体制。

上述论点有着下引材料的支撑：吴语圈域里的人不乐意观看北方杂剧，更偏爱当地土生土长以歌舞为重的南戏。前面在论述南宋杂剧时引到福建邵武人严粲的《观外来倡优》诗："且说中原孰可哀，更无飞鸟下蒿莱。吾侬尚笑倡优拙，欲唤新翻歌舞来。"① 说明了这一点。因此，南戏体制代表了东南沿海一带人们的审美趣味，而与汴京杂剧有着明显的区别。

三、兴起地域

迄今所见到的文献中，关于最初南戏产生地的记载是一致的，

① [宋]陈起《南宋群贤小集》"中兴群公吟稿戊集"卷七引。

都是温州(永嘉),上引宋人刘埙《水云村稿》卷四、明人叶子奇《草木子·杂俎》、祝允明《猥谈》、徐渭《南词叙录》无一例外。因而,说南戏兴起于温州是无误的。但是,这个说法却又有很大的含混性,即温州可以是只指温州城,也可以是指温州地区。如果作前一种理解,就会带来对于历史文化现象的盲视。

事实上,一种戏剧样式产生的空间需要有较大的文化延展度和历史纵深,它既要有前代丰厚的戏剧文化基础作为前提,又要有一个适度的地域文化环境作为土壤,同时,在中心城市发生的进化最快的戏剧样式也必然很快地向周围地区蔓延。这就如同北宋杂剧在汴京发展得最为成熟,而它的足迹则遍见于全国各地,汴京杂剧也迅速向周围传播一样。汉、唐优戏传统已经推广到全国的广大范域,各地都产生了官衙乐部、军队乐部和民间优人的演出,宋代优戏继承了这个传统,因而在东南沿海一带也同样存在着广泛的优戏演出。当吴语区域的优戏逐渐提升和集中为一种特殊的戏剧类型时,它的基地是不可能仅仅局限于一座城市的——这种认识既忽略了戏剧现象的文化范域性,同时也忽略了它的演出流动性。温州杂剧只是由于在当时当地发展得最为成熟,成为周围地区南戏样式的集中代表,才被以之命名,而一些迹象表明,南戏应该是东南沿海一带——浙江东南部甚至福建东北部地区共同的文化生成物。

我们说南戏产生地区为东南沿海一带,包括了福建东北部在内,是基于一些基本的事实。首先,温州和福州二地原本毗邻,两地又曾在五代时期同属吴越(吴越二世国主钱佐在他主政期间,攻占福州,将其纳入吴越国的版图,在此设立彰武军节度使),有着共同的戏剧文化传统。其二,两地运用的是同一种语言,都是吴语,因为六朝以后浙江移民不断向福建进发,把他们的语音带去,当时的福建方言就是吴语,到了唐、宋时期在闽南地区形成另外一个方言圈闽南语系,但福州地区却在其外。其三,在南宋中期出现的南

戏剧本《张协状元》[1] 里运用了以福州地区的地名命名的曲调【福州歌】、【福清歌】，这些曲调都是福州地区的民间曲调，而这个剧本的写定时间不等于其产生时间，它的出现可能更早。它们的被南戏吸收，应该是南戏在这一地区普遍酝酿形成时期所发生的事。《张协状元》里同时也有【台州歌】，则是与温州毗邻地处其北面的台州地方的曲调。因此可以说，南戏生成的文化地域在浙江东南部和福建东北部的毗邻地区一带，而不仅仅局限于温州一地。

当然，由于温州特殊的经济文化环境，这里成为南戏最发达的中心城市，因此宋代的南戏剧本很多都产生在这里，使得南戏被以"温州杂剧"命名，甚至到了元代，这里仍然是南戏创作和演出的中心。

四、方言、曲调基础

中国最早的成熟戏曲形式——南戏形成于吴越文化区域，还有着远较上面说到的更为深厚的历史文化渊源。南戏运用吴语方言道白，演唱的曲调是南曲，这是它的特征。鉴于南戏日后与北方兴起的北曲杂剧成南、北分立之势，形成中国戏曲史上的南曲和北曲两大音乐体系的分野，这里有必要对其发生源头再作一点历史的回顾。

中国幅员辽阔，在不同的地区，就会产生不同风格的乐曲，这一点早在先秦时代已经为人们所注意。吴公子季札在鲁国观乐时，能根据乐曲的不同风格而辨别出其产地，就是一个极好的例子[2]。南梁文论家刘勰在《文心雕龙·乐府》里专门论述了上古音乐风格的地域区分："涂山歌于《候人》，始为南音；有娀谣乎《飞

---

① 孙崇涛《〈张协状元〉与"永嘉杂剧"》一文（载《文艺研究》1992 年第 6 期）认为《张协状元》创作于南宋中期，可从。

② 参见《左传·襄公二十九年》。

燕》,始为北声;夏甲叹于东阳,东音以发;殷整思于西河,西音以兴。音声推移,亦一概矣。"他把古乐区分为东西南北四种风格,并指出音声差别是按照地域推移的,这就抓住了问题的症结。

但是,不同地区的不同乐曲风格,是根基于什么形成的呢?一个很重要的因素就是不同的方言基础。早期华夏文化出现在黄河流域中下游一带,那时这一带的语言统一使用中州语,《诗经》乐歌基本上都是用中州语演唱的。华夏文化势力逐渐浸润到长江流域,于是在长江中游和下游,又分别产生了两种风格独具的文化:楚文化和吴、越文化。这两种文化都是华夏文化与长江流域文化——荆蛮和百越文化结合的产物,在语言上则分别归为楚语和越语范畴,与中州语成鼎立而三之势。于是,就有不同于《诗经》乐歌的南方乐歌产生。

楚地乐歌以楚辞著称,另外如《接舆歌》、《孺子歌》、《侯人歌》等,都是用华夏语言,楚地方音唱的乐歌。越语区域文化的开发比楚地又要晚一些,春秋时期还使用不同的语言体系。例如鄂君子晳泛舟河上,听到越人舟子唱的歌完全是越语,听不懂,要求译者把它翻成楚语①。以后,随着华夏文化的影响扩大,在东南的浙江一带形成了汉语最早的一个分支——吴语方言区。而这里的乐歌则被称为"吴歌",六朝以来十分流行。宋代郭茂倩《乐府诗集》说:"《晋书·乐志》曰:吴歌杂曲,并出江南。东晋来稍有增广。其始皆徒歌,既而被之管弦。盖自永嘉渡江之后,下及梁、陈,咸都建康。吴声歌曲,起于此也。"与之相对的北方方言则是一个范围要宽广得多的概念,它奠基于中原之音,历经诸朝代的分合动荡,广泛的吸收融合,在唐宋时期逐渐形成了北方方言区,其地域包括北至长城,西北至沙州(今敦煌一带),西南到云、桂、川,南到江、淮的广大地区。当然,北方方言内部也有地区差别,例如当时至少还可以分

---

① 参见[汉]刘向《说苑·善说篇》。

为四类：河朔、秦陇、巴蜀、中原，但北方话的概念已经形成，成为以后历朝官腔官话的基础。① 由于这种方言地域的划分，以北方话为基础的宋杂剧自然可以很容易地扩布到全国广大地区，而以吴语和吴歌为基础的南戏则在吴越文化区域形成。

第二节 南戏的发展

大约在南宋中期，南戏有了一个比较大的传播，向北传入了杭州，向南传到了闽南，向西传入了江西，南戏成为一个足迹遍布浙江、福建、江西的声腔剧种。

南戏向北方的传播，有两条资料可以证实。一，周德清《中原音韵·正语作词起例》说："齐史沈约，字休文，吴兴人，将平、上、去、入制韵……南宋都杭，吴兴与切邻，故其戏文如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸，皆如约韵。"其中指出了南宋杭州有戏文"《乐昌分镜》等类"，其演出的声韵切口遵从沈约依据吴语方言所制韵书《四声谱》规则的事实。

二，元人刘一清《钱塘遗事》卷六"戏文诲淫"条曰："湖山歌舞，沉酣百年。贾似道少时，佻㒓尤甚，自入相后，犹微服闲行，或饮于妓家。至戊辰、己巳间，《王焕》戏文盛行于都下，始自太学有黄可道者为之。一仓官诸妾见之，至于群奔，遂以言去。""戊辰、己巳间"为南宋末咸淳四年到五年（1268～1269年），这条资料说明，当时杭州盛演太学生黄可道创作的南戏剧本《王焕》。另外，南宋绍兴诗人陆游（1125～1210年）在他的诗里曾反复提及于家乡观看村里之中庙戏演出的情况，例如《夜投山家》其二曰："夜行山步鼓冬冬，小市优场炬火红。唤起少年巴蜀梦，岩渠山寺看蚕丛。"② 地

① 参见周振鹤、游汝杰《方言与中国文化》，上海人民出版社，1986年。
② 陆游《剑南诗稿》卷六十九。

处山村的岩渠寺里，夜里点起火炬，上演优戏，演出的内容是有关古代蜀君蚕丛的故事，这恐怕不会是宋杂剧的表演，应该就是南戏的演出。陆游活动的时期在南宋中期以前，据此，南戏传到山阴、杭州一带的时间大约也在此之前。

南戏向南方的传播，有以下证据。首先，上面说到福建邵武人严粲习惯于观看南戏而不喜欢宋杂剧，邵武在福建西北部，地处福州之西，说明那里也已经盛演南戏。其次，属于闽南地区的彰州，则在宋光宗朝以前也已经开始演出南戏。据宋人陈淳《朱子守漳实迹记》，理学家朱熹于光宗绍熙元年（1190 年）出任漳州太守，在他到达之前，当地知道他以肃整民俗为务，闻风而动，“俗之淫荡于优戏者，在在悉屏迹奔遁”①。其中所说的“优戏”，究竟是由唐、五代优戏承袭而来的类似于宋杂剧形态的演出，还是新形式的南戏呢？让我们再参照一下陈淳所提供的另外一个材料。朱熹入漳七年之后的庆元三年（1197 年），陈淳给当时的漳州太守傅伯成上了一个《上傅寺丞论淫戏》书，其中说道：

> 某窃以此邦陋俗，常秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号“乞冬”。群不逞少年遂结集浮浪无图数十辈，共相唱率，号曰“戏头”，逐家裒敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡。筑棚于居民丛萃之地、四通八达之郊，以广会观者，至市廛近地、四门之外，亦争为之不顾忌。今秋自七、八月以来，乡下诸村正当其时，此风在在滋炽，其名若曰戏乐，其实所关利害甚大：一，无故剥民膏为妄费；二，荒民本业事游观；三，鼓簧人家子弟玩物丧恭谨之志；四，诱惑深闺妇女出外动邪僻之思；

① 参见《漳州府志》卷四十六“艺文”。

五，贪夫萌抢夺之奸；六，后生逞斗殴之忿；七，旷夫怨女邂逅为淫奔之丑；八，州县一庭纷纷起狱讼之繁，甚至有假托报私仇击杀人无所惮者。其胎殃产祸如此，若漠然不之禁，则人心波流，风靡无由而止，岂不为仁人君子德政之累？①

其中所说优戏演出对于当地民风的影响，正是作为完整情节剧的南戏，多描写传奇故事、男女恋情，在观众心目中所产生的社会效果，对照前引《钱塘遗事》卷六“戏文诲淫”条所记载的南戏演出的社会影响，恰恰如出一辙，陈淳的着眼点和论述方式也与明清诸多道学家提倡禁戏的说法惊人一致。而这种效果决不是以滑稽调笑为主要目的的宋杂剧所能制造。再考虑到闽南地区与福州毗邻，闽南的漳州、泉州又都可以很容易地通过海路与温州来往，元代周德清《中原音韵·正语作词起例》里干脆把“今之搬演南宋戏文唱念声腔”称为“闽、浙之音”。如此种种，我们毋宁相信陈淳所指为南戏。

南戏在闽南语系地区长期发展，到了明代中期就形成了支派泉腔和潮腔，其中的泉腔后来演变为莆仙戏、梨园戏，一直延续到今天。在莆仙戏、梨园戏里保存了众多的古老剧本，包括一批产生于宋代的剧本《赵贞女》、《王魁》、《张协状元》、《乐昌公主破镜重圆》等。其中的《张协状元》，其他南戏声腔至少在明代嘉靖年间已经不能演出，因为徐渭当时撰写的《南词叙录·宋元旧篇》里已经不见其目。另外也保存了诸多宋代演出遗迹，例如能唱《张协状元》里【太子游四门】的曲调，而这个曲调不见于任何其他戏曲声腔剧种以及曲谱载录；乐器中保留了筚篥，这种乐器在其他声腔里已经失传；服饰里保留了“乌头”式诨裹幞

① ［宋］陈淳《北溪先生全集》第四门卷二十七“札”，乾隆四十八年重刊本。

头，同类形象只在宋、金杂剧里出现过。因而，它们成为今天的戏曲声腔里演出历史最为久远的一支。莆仙戏、梨园戏之所以能够保存众多的古老南戏遗迹，大概与当地为闽南语方言区，在文化传存上有着相对的封闭性和独立性，较少受到外来文化干扰和阻断的地域文化背景有关。

南戏向西方的传播，有两种事实。一，在南宋后期的咸淳年间（1265～1274年），江西南丰县一带盛行“永嘉戏曲”。江西南丰人刘埙在他为同乡的宋代著名词人吴用章写的传记里说：

> 吴用章，名康，南丰人。生宋绍兴间。敏博逸群，课举子业，擅能名而试不利，乃留情乐府，以抒愤郁。当是时，去南渡未远，汴都正音教坊遗曲犹流播江南。用章博采精探，悟彻音律，单词短韵，字征协谐……用章殁，词盛行于时，不惟伶工歌妓以为首唱，士大夫风流文雅者，酒酣兴发辄歌之，由是与姜尧章之【暗香】【疏影】、李汉老之【汉宫春】、刘行简之【夜行船】并喧竞丽者，殆百十年。至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇，然州里遗老犹歌用章词不置也，其苦心盖无负矣。①

刘埙先赞誉了这位用“汴都正音教坊遗曲”填词的吴用章的成就，然后不无遗憾地指出一种事实：咸淳之后，南戏的“淫哇之音”传到了南丰，在当地的“泼少年”中一时风靡，吴用章词的“正音”只好告歇，只在“州里遗老”的嘴里仍旧传唱。南丰在南宋时期属建昌军，东与福建邵武军毗邻，上文说到邵武曾盛行南戏，南丰的南戏有可能是从福建西北部传入。

① ［元］刘埙《水云村稿》卷四《词人吴用章传》，四库全书本。

二，在江西景德镇和鄱阳曾出土了数量众多的南戏戏俑。前者为 1973 年于景德镇市新平公社大石口村出土南宋淳祐十二年（1252 年）查曾九墓，共出影青瓷俑三十七个，高 12.5 ~ 14 厘米不等，其中有六个造型别致，形象生动，带有丰富的表情动作。后者为 1975 年于鄱阳县出土南宋景定五年（1264 年）洪子成墓，共出影青瓷俑二十一个，高 16 ~ 18 厘米不等，各个姿态生动，造型逼真[1]。瓷俑里的角色形象以生、旦为主，体现了南戏的特色。其中有旦色头裹盖头装扮的新娘形象，令人想起《张协状元》末出里的人物扮饰：生旦洞房花烛，"旦大装上。（外唱）盖头试待都揭起。"其中所说的"大装"扮饰，就是与瓷俑类似的形象。以之与北宋、金代墓葬杂剧砖雕形象比较，前者姿态明显更具情节性。景德镇和鄱阳两地相近，都在江西东北部，其地与浙江接壤。墓葬时间相去十二年，都在南宋晚期，瓷俑风格接近，说明此类戏俑在当地曾一度流行。景德镇是宋代著名瓷都，只有当南戏在当地盛行的情况下，瓷工才有可能把其舞台造型塑入瓷俑，民间才有可能把南戏瓷俑用作墓葬冥器。

南戏长期保持了民间声腔的特色，未受到文人学士的注意和重视。在北宋杂剧南下时，江南地区盛行北宋教坊所歌曲调，文人填词所据也都是汴京词调，一直持续到接近宋末的时候，恰如刘埙《词人吴用章传》所称：绍兴间"去南渡未远，汴都正音教坊遗曲犹流播江南……至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇。"因此，我们所看到的南宋中期的南戏剧本《张协状元》，虽然已经是经过书会才人润色修改过的本子，仍然粗俗可爱，土香四溢，它当然不能登大雅之堂。因此，宋末一些记载临安市井文艺繁华景况的笔记如吴自牧《梦粱录》、周密

① 参见唐山《江西鄱阳发现宋代戏剧俑》、刘念兹《南宋饶州瓷俑小议》，《文物》1979 年第 4 期。

《武林旧事》等，才未注意到南戏，尽管临安已经盛演了《王焕》、《乐昌分镜》等戏文，它们仍然对之不着一词。以后北杂剧入南，不要说南戏，连宋人词调的歌唱风习都被冲垮，徐渭《南词叙录》所谓“元初北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰”。元朝的士大夫自恃正统，认为南戏是亡国之音，更不会去留意它，正如周德清在编撰《中原音韵》时所透露的心态：“予生当混一之盛时，耻为亡国搬戏之呼吸，以中原为则，而又取四海之同音而编之，实天下之公论也。”在这种背景下，南戏只有在东南诸省的民间舞台上暂时潜伏。

第三节　南戏的内容

宋代南戏剧本，可以确定的仅有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《王焕》、《乐昌分镜》、《张协状元》五种①，另外有《陈巡检梅

---

① 通常认为的宋代南戏剧目尚有《韫玉传奇》一种，但根据研究，这个剧本大约产生自元代。其记载见于张炎《山中白云词》卷五，洛地考证张炎这本词集大约应该是元代作品集，其结论可取（见洛地《韫玉试证》，浙江省艺术研究所编《艺术研究资料》第3辑）。但洛地进一步认为不存在《韫玉传奇》这一剧本，似乎过于武断。张炎《山中白云词》卷五［满江红］词题注曰：“赠韫玉传奇惟吴中子弟为第一。”洛地断句为“赠韫玉，传奇惟吴中子弟为第一”，理由是张炎词凡赠某某者皆为赠人，不能是“赠传奇”。虽有道理，但其结果却造成一个矛盾，即张炎此词既然是为韫玉而写，但副题却为“传奇惟吴中子弟为第一”，说吴中子弟扮演传奇最好，与韫玉本人何干？后面应该还有未尽之言。洛地把它强解为“韫玉者，吴中子弟中佼佼者”，不合语法习惯。事实上，《永乐大典》卷14383“寄”字韵所收此词，题注确还有更多的文字，为：“《韫玉传奇》，推吴中子弟为第一流。所谓识拍、道字、正声、清韵，不狂俱得之矣。作平声［满江红］赠之。”很清楚，张炎此词是赠给吴中子弟的，因为他们演出《韫玉传奇》达到了第一流的水平，做到了识拍、道字、正声、清韵。《山中白云词》的题注因为省略了文字，又将“赠”字提前，造成误解。至于《韫玉传奇》到底是南戏还是北杂剧剧本，囿于识见，不敢骤断。

岭失妻》一种，郑振铎认为也是宋代作品[①]。上述作品中，知道作者姓名的有《王焕》和《张协状元》两剧。前者为太学生黄可道作，于度宗咸淳四、五年间（1268、1269年）盛演于杭州，事见元人刘一清《钱塘遗事》，但剧本已经不传。《张协状元》是今存最早的南戏剧本，作者为东瓯（温州）九山书会的双才人，其开场【满庭芳】有句："占断东瓯盛事。"第二出[②]【烛影摇红】有句："九山书会，近目翻腾。"第二十六出丑扮村夫李小二唱【吴小四】嘲讽贫女，贫女不悦，小二忙推卸责任，说这首歌不是自己做的："我弗做，是我书院中双老哥做。"从剧情看，李小二与书院不搭界，这一句是故意添置的插科打诨语，点明作者。双才人大概是南宋时期温州九山书会里的一个下层文人。明人张大复《寒山堂曲谱》收录《张协状元》零曲，题为"吴中九山书会著"，所说"吴中"（吴县）不知何据。

从《张协状元》可以知道，南宋时期在温州已经有编写南戏剧本的书会存在，并且还不止一个，彼此展开竞争，所以其开场曲里说《张协状元》是"九山书会，近目翻腾"，"这番书会，要夺魁名"。书会是市井中下层文人的商业组织，他们聚集其中进行通俗文艺作品的编撰工作，例如周密《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条说："书会：李霜涯，作赚绝伦；李大官人，谭词；叶庚，周竹窗，平江周二郎（猢狲），贾廿二郎。"就指出了一批书会人物的姓名和其中一些人的专长。九山书会就是这样一个书会组织，而双才人则是其中的成员。宋代南戏作品恐怕有很多都是书会才人创作，或者是产自民间而经过其加工的。值得注意的是，今天见到的惟一南戏作品《张协状元》就是由书会创作或加

① 参见郑振铎《插图本中国文学史》第三册，人民文学出版社1957年版，第575页。

② 本书所引《张协状元》、《宦门子弟错立身》剧本，其原本均不分出，为叙述方便计，按照钱南扬《永乐大典戏文三种校注》（中华书局1979年版）本分出。

工过的，而众多的宋杂剧作品却没有见到一例出自书会，《武林旧事》记载临安书会才人也不提他们创作过杂剧的事，可见当时的杂剧作品都是由教坊艺人自己编撰的。仅从书会才人参与编撰南戏而不是杂剧剧本这一点来看，也说明了南戏的内容已经比宋杂剧更加具备文学性。

这五种戏文的内容可以分为两类，一类为士人负心戏，《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《张协状元》是，一类为爱情遭磨难传奇，《王焕》、《乐昌分镜》是。



图 60　明永乐大典本《张协状元》书影

一、《赵贞女蔡二郎》。徐渭《南词叙录·宋元旧篇》曰："即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也。实为戏文之首。"蔡伯喈为汉末蔡邕，史籍里没有他弃亲背妇的记载，但这个故事在宋代浙江一带曾广为流传，南宋诗人陆游《小舟游近村》诗曰："斜阳古道赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满街听说蔡中郎。"① 在村落之中有盲艺人用鼓词说唱蔡中郎，使得他的故事深入妇孺，但其内容显然是后人比附。由《南词叙录》的说法看，这个戏是一个悲剧，以主人公的毁灭为最终结果。《赵贞女蔡二郎》的原剧本失传，也没

① ［宋］陆游《陆放翁诗集·剑南诗稿》卷二十三。

有只字片曲留下，但它长期在福建莆仙戏中传演，名为《赵贞女》，闽南七子班大约也一直能够演出此剧，可惜近代也都失传了。[1]

二、《王魁》。徐渭《南词叙录·宋元旧篇》作《王魁负桂英》，注曰："王魁名俊民，以状元及第。亦里俗妄作也。周密《齐东野语》辨之甚详。"王俊民为北宋仁宗时期人，原名廷评，嘉祐六年（1061 年）进士状元及第，后来精神失常而终。有人说他曾和一位妓女密约，允诺登第后来迎娶，后来负约，妓女自杀，鬼魂讨命而去，事见宋人张师正《括异志》卷三"王廷评"条。张师正是仁宗至神宗朝人，与王俊民的时代接近，这件事在当时一定影响很大，因此张师正才立即把它写入自己的笔记中。王俊民的同窗虞世写的《养生必用方》也详细记载了王俊民发狂之事[2]。以后这个故事就在宋代长期流行，人物名称变成王魁是由于当时习俗例称某状元为"某魁"[3]，曾慥《类说》卷三十四引《摭拾》、张邦基《侍儿小名录拾遗》、罗烨《醉翁谈录》辛集卷二"负约类"《王魁负约桂英死报》都记载其事。宋代话本小说和戏剧曾广泛采用这个故事，《醉翁谈录·舌耕叙引》所收话本小说目"传奇类"中有《王魁负心》一目，周密《武林旧事》卷十"官本杂剧段数"中有《王魁三乡题》一目，南戏最初的写定剧本也有《王魁》一目。由此可见，南戏剧本最初是选择民间最为流行的传说题材来创作的。其情节大致为：王魁赴试不中，妓女桂英助其攻读再试，及至上京前，二人同至海神庙于神前盟誓白首不弃。王魁高中状元后负心别娶，桂英得讯自尽，王魁白日见魂而终。这个戏同样是悲剧，它与《赵贞女蔡二郎》一道，体现了中国戏曲成熟的初始时期对于题材处理的一种兴趣，这种兴

---

① 参见刘念兹《南戏新证》，中华书局 1986 年版，第 133～140 页。
② 参见［宋］周密《齐东野语》卷六。
③ 参见胡士莹《话本小说概论》上册，中华书局 1980 年版，第 334 页。

趣在元、明以后被大团圆的套子所打断。剧本已佚，仅在后世曲谱里存残曲十八支。福建莆仙戏、梨园戏里都有《王魁》一剧。①

三、《张协状元》。《永乐大典》卷一三九九七收录其剧本，今存。这是今天见到的惟一一个宋代南戏剧本，也是中国戏曲最早的存本，极其珍贵。张协不见史籍记载，似乎是一个传说人物，故事背景托为北宋，其中出现仁宗前后人物王德用、柳永，但戏的成型是在南宋，因为第二十出说从四川到“帝京”要经过湖州，湖州在太湖南侧，恰处于由四川顺长江到南宋都城杭州的路上，而与北宋汴京不相干。该剧本从现存内容看并不是一个彻底的负心戏，但其中的情节线索设置很不近情理，例如张协中状元以后不肯娶宰相女，将其气死，但也不认前来寻找的发妻贫女，上任路过贫女家乡时又把贫女砍了一剑，以后贫女被宰相收为义女，张协则重新被宰相招为女婿，夫妻相会。这种先勉强设置矛盾后又生硬调和矛盾的做法，使人物性格发展失去现实依据。那么，这种情况的造成是否另有原因？从剧本开头可以看到这样的句子：首出末念诵【满庭芳】：“《状元张协传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名。”二出生唱【烛影摇红】：“九山书会，近目翻腾，别是风味……况兼满坐尽明公，曾见从来底。此段新奇差异，更词源移宫换羽。”从中大致可以总结出如下意思：现在这本《张协状元》剧本，是九山书会才人根据以前舞台上演出的《张协状元传》改编的，在坐的人都很熟悉它的旧演法，现在请看我们移宫换羽以后的新奇效果吧。如果这个推测不错，那么《张协状元》是有一个旧本的，在旧本中大约最后是以张协负心结束的，改编本为之加添了一个大团圆的结尾，但由于编织不严密，造成了许多情节上的缺露。明代沈璟《南九宫

① 参见刘念兹《南戏新证》，中华书局1986年版，第130～133页。

十三调曲谱》卷四录有《书生负心》散套轶曲【刷子序】云："书生负心：书文玩月，谋害兰英；张协身荣，将贫女顿忘初恩；无情，李勉把韩妻鞭死，王魁负倡女亡身。叹古今，欢喜冤家，继着莺燕争春。"其中的陈书文、李勉、王魁都是历史上著名的负心型人物，而张协与他们同列。或许此词的作者依据的是《张协状元》原来的本子？元代南戏《宦门子弟错立身》第五出【排歌】叙述戏文名目，提到"张协斩贫女"，是否原本中张协将贫女杀死？明人钮少雅《南曲九宫正始》第九册录有《崔君瑞》戏文轶曲【簇仗】曰："负心的是张协、李勉，到底还须瞒不过天。天，一时一霎丧黄泉。"似乎张协最终也是死于非命的。福建莆仙戏有《张协状元》一剧，在20世纪初期尚能演出，后于50年代和60年代又经老艺人回忆重新排演恢复登台，其内容与《永乐大典》本一致，但较为精炼集中。①

四、《王焕》。《永乐大典》卷一三九七八收录其名曰《风流王焕贺怜怜》，《南词叙录·宋元旧篇》作《贺怜怜烟花怨》。其戏文已失传，只在后世曲谱里存轶曲二十二支②。元无名氏有《逞风流王焕百花亭》杂剧，和南戏的题材相同，或许是据南戏改编。其基本情节为：风流秀才王焕与名妓贺怜怜相遇于百花亭，彼此有意而定情，后来王焕金钱用尽，被老鸨赶出，贺怜怜被鸨母卖与军需官高常彬，贺怜怜私下助王焕盘费往延安府投军，王焕立军功受封西凉节度使，贺怜怜则向延安招讨使种师道状告高常彬擅移公款买妇、强占人妻，高氏问斩，王、贺最终团圆。

五、《乐昌分镜》。《永乐大典》卷一三九六九收其目，作《乐昌公主破镜重圆》。《南词叙录·宋元旧篇》所收目与之相同。其本事见唐人孟棨《本事诗》，大略为：徐德言娶陈后主之妹乐

① 参见刘念兹《南戏新证》，中华书局1986年版，第140～145页。
② 参见钱南扬《宋元戏文辑轶》，上海古典文学出版社1956年版，第110～113页。

昌公主，陈末动乱，二人分破一镜，各藏一半。后乐昌公主落入越公杨素家，按前约于正月十五日让仆人持镜出售，徐在市场见镜而题诗："照与人俱去，照归人不归。无复嫦娥影，空留明月辉。"公主得诗，涕泣不食，杨素知道后，将公主归还徐德言，二人遂归隐江南。宋人有话本《徐都尉》写其事，见《醉翁谈录·舌耕叙引》目。其剧本已轶，仅存残曲三十一支。①

由上述五种南戏剧本的内容看，早期南戏选择了最能抓取人心、牵动千人万人情感的爱情伦理和人世悲欢离合题材，作为自己的集中表现对象，以有代表性的人生情境和心境作为舞台展示的重点，这些表现人生情景与心境的故事，许多都长期在人们口头上流传，具有极大影响力和生命力，又具有相当的社会生活空间。其内容以青年男女主人公情感发展与变化或遭受挫折为基本模式，恰适宜于用南戏以生、旦为主角的歌唱表演体制来表现，而其较大的生活容量与完整的传奇故事内容，也正好可以由南戏随意延伸的松散舞台结构来从容地委婉曲折地进行充分展示。或者，反过来，南戏在其最初形成时，就是在这种生、旦爱情悲欢离合内容基础上的一种舞台形式确立。另外，上述书生负心和爱情遭磨难两类戏，都具备自己天然的矛盾冲突结构，并在主线发展的最终有一个明确的结局，它们便于舞台的展现，便于导泄观众心理情感的抒发，对于戏曲来说都是天然合宜的题材，因而中国戏曲最初的成熟形态选择了它们也有着必然性。

从题材范围看，早期南戏舞台上展示社会生活的幅面，较之当时流行的话本小说和宋杂剧要狭窄得多。宋人话本的题材几乎可以包罗社会生活万象，囊括各类社会生活领域，宋代罗烨《醉翁谈录·舌耕叙引》开列的话本题材包括灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀杆棒、妖术、神仙各类，南戏所表现的仅仅是其中的传

① 参见钱南扬《宋元戏文辑轶》，上海古典文学出版社1956年版，第223～228页。

奇类。由于舞台表现的困难，南戏不可能像说话那样谈锋无所不至，它必须对于题材有所选择。初生的南戏选择了家庭生活与男女爱情关系的角度切入社会生活，这个角度最便于发挥南戏的舞台特长，它所体现的又正是人生最核心的部分，也是人类情感最为关注的部分，因而这种选择给南戏带来了初发生命力。但是，人类社会所发生的事件却不可能被全部纳入家庭和男女的框范来表现，所以早期南戏的舞台表现力也有着较大的局限性，这种局限性被后起的元杂剧打破，后者在表现题材上对于南戏有一个极大的突破，反过来又影响了南戏的演进。元明南戏中虽然生、旦离合仍然是长期运用的舞台模式，但它们并不完全沿袭早期南戏的套子，而充分吸收了元杂剧的优长，对于社会生活面的展现有很大的拓宽。宋杂剧的内容范围也是十分广泛的，只是宋杂剧的表演大多只是切取人生片段，而南戏则要在舞台上展现完整的人生故事，两者的难易程度是不同的。而且，南戏的表演中实际上穿插了众多的宋杂剧段子，只是这些段子已经不是单独的内容存在，而附属于南戏的全剧主题之中。从这个意义上说，南戏又不比宋杂剧的题材狭窄太多。

第四节 南戏的演出结构

宋代南戏具有完整和独立的长篇演出结构，与宋杂剧的分段演出以及表演与其他伎艺相穿插不同，它以在舞台上表现完整人生故事为目的，每次演出以一个完整故事的展现为起讫，表演具备单纯的戏剧性质，而不和其他伎艺表演相混合，在戏剧发展过程中有时出现一些伎艺表演必然与剧情有着某种联系。《张协状元》在开场前先有一段诸宫调说唱表演，虽然仍然是戏剧与伎艺穿插表演习俗的遗留，但也已经和戏剧的内容主题相关联。

一、开场

宋代南戏的开场，从《张协状元》看，是先由副末登场，念诵两首词文吸引观众，交代前因后果，这种形式在元代以后固定下来。但是，副末接着又说唱了一大段诸宫调，内容就是张协的故事，说到惊险处打住，再喊生角登场，重新开始。这段诸宫调表演，却又明显透示出勾栏杂剧与其他众多伎艺交替登场的痕迹。接下来又借鉴了宋杂剧艳段踏场的路数，由登场的主角生先踏场舞蹈一番，并与"后行"艺人相问答，然后再进入正式剧情。我们看《张协状元》的实例：

> (生上白)讹末!(众喏)(生)劳得谢送道呵!(众)相烦那子弟!(生)后行子弟，饶个【烛影摇红】断送。(众动乐器)(生踏场数调)(生白)【望江南】:……出入须还诗断送……适来听得一派乐声，不知谁家调弄?(众)【烛影摇红】。(生)暂借轧色。(众)有。(生)罢!学个张协状元似像。(众)谢了!

生上场，乐队奏乐"断送"【烛影摇红】，这种形式和《武林旧事》卷一所记载的杂剧表演情况是一样的。生的"踏场数调"，又是从宋杂剧的引戏职能沿袭而来。

开场时加添伎艺表演和踏场表演，对于南戏完整的剧情结构来讲实际上是一种外在赘疣，它使本来就很冗长的演出更为臃肿拖沓，显现出早期南戏广泛吸收诸种表演伎艺尚未来得及消化提纯的原始面貌。到了后来的元代南戏里，这种开场形式就被逐渐简化，最终固定为简练明确的副末开场程式。

开场以后各场次的设置，主要依照剧情需要安排，当然也照顾到角色行当的劳逸和冷热场子的调剂，可长可短，随意性比较大。一个内容段落结束，角色全部下场，就是一场。场次的总数也没有

限定，同样依据内容来决定，例如《张协状元》一共有五十余场。

二、线性结构

从《张协状元》看，至少在南宋中期，南戏的演出结构已经形成一定的成功范式。最突出的是运用双线和多线展开的手段来处理复杂的情节内容，使之始终牵引住观众的视线。具体说就是：男女主角最先分别上场，用唱曲、说白和念诗的手段交代清楚各自的情形、处境和心境，为后面的矛盾展开和情节发展奠定基础，然后场景就按照双线延伸。例如张协先上场，说明他的书生身分和正在准备进京赶考，然后说做了一个被老虎追赶的梦，为后来的赴考途中被强人抢劫、遭遇贫女埋下伏笔。张协下场后贫女接着上场，表明她的贫困处境与爱情企盼。以后的情节就按照张协与贫女两条线索分别展开，递相发展，到一定的时候合为一处。当最初张协与贫女交叉上场的时候，两条线索之间并没有必然的联系，在观众心目中形成疑窦和悬念，引起关切剧情发展的心理期待，这样，剧情就可以自然往下延伸了。这种双线结构范式的确立，既是南戏生、旦主角体制的必然舞台呈现，也是演示男女爱情传奇主题的自然形式结果，因而它成为后世南戏的一定不变之法。

然而，社会生活的运行事实上并不呈现为线状轨迹、事件往往构成错综复杂、彼此交织的网状结构。南戏对之的处理手段是尽量简化其横向联络，而强调其纵向血脉。当双线结构不足以表述生活内容时，就用同样的手段再增加一条或几条线索，总之以便于舞台时空的表现为宜。《张协状元》已经透示出这种处理的努力并且取得了效果。《张协状元》的主线事实上不是两条而是三条，即另外还有宰相王德用和他女儿的一条线，它的存在为张协与贫女的关系带来牵制，但并不冲淡二者的主角地位。这是因为，剧本在处理上把这条线摆在了次要的附属地位，其最重要的手法就是将其代表人物的登场时间向后推，使之与主角的登场时

间拉开一定距离，它的出现已经不能干扰主线的发展。剧中王德用的女儿胜花出场是在第十三出，已经在张协与贫女两条线索汇合之后了。只是，副线的增添也不能够太晚，否则有可能会出现得太过突兀，《张协状元》将其放在两条主线刚刚汇拢时，处理得恰到好处。这说明在《张协状元》的时代，南戏已经能够比较自如地处理错综交织的情节线索。线性结构是中国戏曲美学特征之一，它在宋代南戏里已经奠定了。

当然，《张协状元》里的线索设置不尽合理，还有凑合、勉强的地方，有时显得累赘。例如为了接续第三条线，第十五出由外扮次角宰相夫人，独自登场歌唱念白一场，就完全没有必要。其中交代的内容，与前面胜花的出场（第十三出）和后面夫人、胜花一场戏（第十七出）重复，推测设置这一场戏的原因，大概只是为了与张协、贫女一条线构成穿插，同时避免第三条线过于潜隐。类似败笔在其他地方还有，这种缺陷给后世南戏带来一定的不良影响，造成其场景繁杂琐碎、过场戏频仍、演出拖沓冗长的弊病。

在主要由生、旦承担的剧情主线之外，南戏常常分别穿插了许多由净、末、丑角充任的插科打诨片段，这构成它的一个特色。例如张协想请人圆梦，就有几个文人狐朋狗友以及后来圆梦先生的科诨，张协入古庙前，就有庙神、判官、小鬼的一场打闹等。科诨的内容和手段常常借鉴宋杂剧，有时情景符合还可以把宋杂剧段子整段地移入，例如第二十四出里一个秀才赖房钱的表演，显示的应该就是“官本杂剧段数”里《赖房钱麻郎》的内容①。这些科诨穿插有时过于勉强，冲淡了主线，增添了戏剧情节和人物的繁褥，例如狐朋狗友的圆梦就没有什么必要，而凭空

① 此为叶德均最先指出，见胡忌《宋金杂剧考》，上海古典文学出版社1957年版，第275页。又孙崇涛《〈张协状元〉与“永嘉杂剧”》（《文艺研究》1992年第6期）文中也举出一些例子，如说第八出净、末夸说棒法的科诨约为《闹夹棒爨》杂剧，第十出判官小鬼的装门表演约为《门儿爨》杂剧等，均有道理。

增加几个对于全剧无用的人物，分散了剧情和观众的注意力。但次角的插科打诨在演出中有着不可抹杀的作用，一方面他们调剂冷热场子，用轻松热闹的戏剧场景冲淡冷静严肃的正剧场景，从而减缓观众的神经紧张度和疲劳感，以便于注意力的继续集中，一方面他们又为正角生、旦的休息创造了条件，否则在长达几十出的演出中，主要角色会力不敷任的。这种正剧喜剧穿插的演出路数成为后世南戏和元杂剧的程式，并一直影响到明清各声腔剧种和地方戏的舞台面貌，构成中国戏曲的基本风格特征。

三、人物上下场

宋代南戏人物的上场有不同的形式，随意性比较大，也不够成熟。正剧角色的上场通常是先唱曲，道出自己心情，然后念白补充说明自己身分和情境，《张协状元》里的张协、王贫女、胜花、王夫人都如此。其中胜花、王夫人都唱到三四支曲子后才自道身分，而王贫女竟然在第三出唱完三支曲子下场，到第六出重新登场唱曲后才自道身分，未免使观者久久不明人物情况。次要人物的上场经常是不宣告的，有时常常让人弄不清楚他的身分，但偶尔也有次角上场大肆自报家门，例如第八出丑做强人出，就念出一大篇类似于说话里常见的骈语来。人物登场形式的这种差异给人一种混乱和表演分配不均匀的感觉。这说明，早期南戏的人物登场还没有形成有效的家门范式，其中有些人物可以从当时的宋杂剧、说唱伎艺里借鉴到现成程式，有些则没有先例，需要慢慢摸索。人物在一场结束时的下场则一定要念四句七言的下场诗，已经成为固定格式，这四句诗可以是独念、分念、合念，内容通常与剧情、人物心理、情节进展有关。

四、其他

以上所述是作为南戏成熟表演结构的实质部分，实际上早期

南戏的结构十分庞杂，其中还透露出它吸收诸多表演伎艺的明显痕迹，南戏正是在自己的发展进程中，不断向周围吸纳营养，同时又不断消化它们，使之逐渐成为自身的有机组成，慢慢形成自己的独特结构的。从《张协状元》看，早期南戏的结构中至少容纳了如下表演伎艺的成分：宋杂剧、说话、社火舞队等。



图 61　南宋朱玉绘杭州元宵社火舞队图

宋杂剧的表演痕迹在南戏里保留得最多，大凡净、末、丑插科打诨的表演段子，大多是由宋杂剧而来或受其影响产生，《张协状元》里甚至还吸收了完整的宋杂剧演出，即为上引《赖房钱》一剧。《张协状元》里说话的痕迹也很重，例如上面指出的第八出强人出场的大段骈文道白，又如第三十二出胜花气死、众人慌张下场后，竟然有末出场作了如下一番评论："看底！莫道水性从来无定准，这头方了那头圆。那胜花娘子一意要嫁状元，那张状元心下好不活落。赫王相公是当朝宰相，娘子有些不周，你道如何？怕你贪观天上中秋月，失却盘中照殿珠。"这完全是

说书人的口吻，这种形式后来成了戏曲和说唱伎艺中的“喝断”。《张协状元》中也吸收了傀儡、民间社火舞队的表演成分，如第五十三出丑舞伞学鲍老舞，末说他“好似傀儡棚前一个鲍老”。

第五节　南戏的音乐形式

南戏的音乐曲调不是专门设计、也不是临时即兴发挥而来，而全部是利用当时民间流行传唱的词曲曲调，其每首词曲的旋律都是固定的，南戏只是把它们吸收进来，并通过一些手段将诸多曲调组合在一起，让它们共同来担负起表现剧情的需要。南戏音乐的这种外在于剧本创作的特性，形成中国戏曲一个突出的特征，即它的音乐的程式性。当然这种程式性在初期南戏里还不很明显，因为它的曲调组合尚处于初级探索阶段，还没有形成比较固定的规范化旋律，日久以后，对于单首词曲曲调的连接积累起经验，逐渐形成一定的串联程式，就出现了分宫别调的组曲约定，那时戏曲音乐的程式性就突出了，其最集中的代表还不是南戏，而是北曲杂剧。

一、来源

南戏音乐所吸收的民间传唱曲调，其中一部分来自传统曲子和民间伎艺音乐，更多的则是当时民间流行的俚曲小调。当时历史继承下来的和民间流行传唱的大量曲牌是南戏音乐借以组合的基础，每一个曲牌都联系着具体的音乐旋律和词体格律。曲牌最初来源于唐宋时期形成的词体音乐，即由词牌演变而来，唐宋时期在歌唱的基础上创造了众多的词牌，其中很大一部分被后来的曲牌所吸收。唐宋时期在唱词的基础上又不断创造出各种词牌、曲牌体音乐形式，诸如大曲、鼓子词、诸宫调、嘌唱、缠令、缠达、唱赚等，它们按照不同的方式来组合曲牌，形成各类音乐旋律体式，为南戏提供了经验和体例。《张协状元》里

所用曲牌一共一百五十五种①，由其曲调来源和形式体例看，有出于古诗词的，有来自大曲、曲破和佛曲的，有传唱教坊曲的，有出于影戏、社火舞队、赚词、诸宫调等民间伎艺的，以及众多的民间传唱曲调②。其中，教坊曲和一些民间伎艺曲调，有可能是随王驾南来的北方曲调③，



图62　元刻《事林广记》插图
唱赚和踢球场面

① 钱南扬注本《张协状元》全剧标明的词牌和曲牌数目，除去“同前换头”的，将【添字赛红娘】并入【赛红娘】、【添字尹令】并入【尹令】，余下一共为一百六十二种，减去首出末念诵的【满庭芳】和四十五出外念诵的【长相思】词牌，得一百六十种，再减去开场时由末演唱的诸宫调曲五种，共计一百五十五种。

② 关于《张协状元》的曲调来源，金宁芬《南戏研究变迁》一文（天津教育出版社1992年版，第288~315页）统计有具体的数字，如说出于大曲者九、教坊杂曲者十六、古诗词者四十七、影戏等民间伎艺者十二、佛曲者二等，可以参考。但其科学性尚可商讨，因为，一，许多曲牌在诸种音乐体制里重见，很难说谁吸收了谁，或许有南戏运用在先的。二，许多民间伎艺运用曲牌的情况今天并不了解，无法据以统计。例如除了《张协状元》前面的引用外，今天未见到一个南曲诸宫调作品；缠令、缠达等歌唱艺术作品也同样无见，仅在后世其他伎艺形式里保留了一些；唱赚作品则只见到《事林广纪》里保存的一个。

③ 例如《张协状元》中的曲调【紫苏丸】，就是由北宋汴京传来的民间伎艺吟叫的乐曲。宋高承《事物纪原》卷九曰：“嘉祐末……市井初有叫果子戏，其本盖自至和、嘉祐间叫紫苏丸洎乐工杜人经十叫子始也。京师人凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同。故市人采其声调，间以词章，以为戏乐也。今盛行于世，又谓之吟叫也。”其他如【蛮牌令】也有同样可能，如宋曾敏行《独醒杂志》卷五说：“先君尝言宣和末客京师，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰【异国朝】【四国朝】【六国朝】【蛮牌序】【蓬蓬花】等。”孟元老《东京梦华录》卷五记汴京瓦舍伎艺里有“蛮牌”，后传入临安，如灌圃耐得翁《都城纪胜》记临安瓦舍众伎里有“舞蛮牌”。

大曲也有部分这种可能，多数则应该是在东南一带流行的民间俚曲歌谣。南戏在这一带的长期发展，使它得以将不同来源的众多曲调逐渐纳入到自己的音乐结构中来，并进行一定的组曲编排，使之为表现人物和故事服务。

徐渭《南词叙录》对于南戏音乐最初是从民间小曲而来这一点，说得非常具体："永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已，谚所谓随心令者。"又说："其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。"徐渭所说的南戏音乐过于粗俗，为士大夫所鄙弃的情况，是一直到明代他的时代还存在的实情，例如早于徐渭的祝允明就曾说过："不幸又有南宋温浙戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处？"① 祝氏蔑视南戏的曲调，认为它根本没有旋律，仅仅类似于禽噪。联系到上述对于《张协状元》曲调来源的统计，徐渭关于南戏音乐最初起源于民间小曲的说法是有根据的。再看看《张协状元》中收录的曲牌名称，有些带有明显的民间气息，例如【赵皮鞋】、【吴小四】、【斗双鸡】、【鹅鸭满渡船】、【林里鸡】、【生姜芽】、【油核桃】、【斗黑麻】等，大约都出自村坊小曲，而【福州歌】、【福清歌】、【台州歌】等，应该是由里巷歌谣发展来的曲牌名称。从曲词内容也可以看出有些大约是民间十分流行的歌谣，例如第十二出丑挑担唱【字字双】：

一石两石米和谷，也一担担。两桶三桶臭物事，也一担担。四把五把大栅柴，也一担担。豆腐一头酒一头，也一担担。

二、音乐结构

早期南戏的音乐结构比较粗糙，《张协状元》里的曲牌组合还

① ［明］祝允明《怀星堂集》卷二十四《重刻中原音韵序》。

看不出什么明显的规则，其多个曲牌的前后连缀虽然可能已经有了一定的运用习惯，但还没有形成固定的内在规律。例如其中最主要的曲牌连缀方式就是同一个曲调的反复运用，虽然这种音乐结构可能受到大曲音乐里的相同曲调多遍连唱形式的启发影响，但更直接原因大概还是南戏最初对于整体音乐旋律的统摄力不够造成。

从上述对于其曲牌来源的叙述中，可以看出早期南戏音乐成分的驳杂，其中广为吸纳了诸多伎艺的音乐元素，这些伎艺音乐的曲牌组合方式也都会对南戏发生影响。例如其中最为常见的同一曲牌多遍连唱形式，是当时词牌连唱、鼓子词、大曲多遍结构同时采用的音乐形式，另外也有其他音乐形式被南戏吸纳进来。例如《张协状元》中有一出采用了缠达的形式：

【赵皮鞋】——【喜迁莺】——【赵皮鞋】——【五更传】——【赵皮鞋】——【五更传】(第三十五出)

有两出引入了缠令或唱赚的音乐联套体例：

【薄媚令】——【红衫儿】——【赚】——【金莲子】——【醉太平】——【尾声】(第十四出)

【醉落魄】——【赚】——【绛罗裙】——【呼唤子】——【尾声】(第二十出后半)

有一出又引入了大曲的音乐截遍：

【菊花新】——【后衮】——【歇拍】——【终衮】(第十六出中部)

在这些结构里，音乐旋律就遵从了缠达、缠令、唱赚和大曲的形式规则。

南戏形成于吴语文化区域，在当地被民间广为传唱的村坊小曲、里巷歌谣，自然带有吴歌的显著特点，它在调式上的特点是只有五声音阶，即宫、商、角、徵、羽，不同于北方曲调的七声音阶。

早期南戏的音乐伴奏里使用乐器的情况，目前还不大明了，从《张协状元》的开场里知道至少有鼓、笙、箫的运用。有人根据开场末角的念白里有“弹丝品竹”句，认为南戏运用了丝弦乐器，证据不足，因为这一句实际上描述的是宦门子弟的风流情境，不是指南戏演出。事实上，由于南曲音乐旋律的不遵宫调，使得元、明南戏长期不能使用丝弦乐器伴奏，因而宋代使用的可能性极小。

三、歌唱

在南戏的舞台表演里，歌唱成为最重要的手段之一，人物通过歌唱来叙事抒情、表达心境、发展剧情、渲染气氛。其歌唱角色以生、旦为主，但各个角色都可以开口演唱，歌唱形式主要是独唱，但也有对唱、轮唱、合唱，有时有数人递相接唱一支曲牌，还常常由后台帮腔合唱曲尾，总之对于角色歌唱的安排也是很随意的。《张协状元》第三十二出用四遍【雁过沙】曲，表现宰相女儿王胜花的精神郁闷，其中既有独唱，又有轮唱，更有帮腔；既有高声唱，又有低声唱，充满了戏剧性，将主人公的情绪一步步推向高潮，十分精彩，引在这里：

(后扮胜花，外扮王夫人，净扮侍女，丑扮王德用)

(后唱)【雁过沙】那一日过丝鞭，道十分是好姻缘。前遮后拥一少年，绿袍掩映桃花脸，把奴家只苦成抛闪。(后低声)被人笑，嫁不得一状元。(合)被人笑，嫁不得一状元。

(外)【同前】大凡事是姻缘，我孩儿莫忧煎。侯门相府知有万千，读书人怕没为姻眷，料它每福缘浅。(后低声)被人笑，嫁不得一状元。(合)被人笑，嫁不得一状元。

(净)【同前】请娘子看看，请娘子笑一面。休得要两眉攒远山，吃些个饭食浑莫管，好姻缘怕没为方便。(后低声)被人笑，嫁不得一状元。(合)被人笑，嫁不得一状元。

(丑)【同前】孩儿你休要泪涟涟，我与你报仇冤。终不怕它一状元，张协授梓州为金判。(后)苦！听爹爹恁说肠欲断，被人笑，嫁不得一状元，被人笑，嫁不得一状元！(后叫倒)

贴(即后)、外、净、丑一递一遍地唱【雁过沙】，每到结尾总有贴先低声唱"被人笑，嫁不得一状元"，用以表现她心中的郁闷和羞涩，然后有后台帮腔再齐唱一次来进行夸张渲染。到最后一遍，当她听说父亲要去寻找张协报复，百感交集，情绪爆发，再顾不得遮掩，叫一声"苦"，高唱两遍"被人笑，嫁不得一状元"而亡。这一段，运用歌唱的手段，把人物心境及其发展转变的脉络展现得淋漓尽致。

其中的舞台提示"合"，标示的就是后台帮腔，因为，如果由在场人物齐唱，就不符合人物身分。后台帮腔是南戏歌唱的一种特殊手法，其形式早见于唐代歌舞戏，《踏摇娘》的表演中，妻子"行歌，每一叠，旁人齐声和之云：'踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！'"①这种歌唱帮腔起到浓化剧中人物感情、渲染气氛的作用。《张协状元》里的帮腔同样如此，上引之外，又如第五出张协告辞爹娘离家赴考，一家人为他送别，大家分别唱【犯樱桃花】曲五遍，每一遍的结尾都有后台帮腔唱："但愿此去，名标金榜，折取月中桂。"第九出

① [唐]崔令钦《教坊记》。

张协被强人打伤，土地神出来救助，二人唱【油核桃】四遍，每一遍结尾有帮腔唱："命蹇时乖撞着它，冤家要躲如何躲？"后世南戏诸多声腔变体中曾经长期保存了这个特点，并在其支裔高腔中一直延续到今天。

第六节　南戏的角色行当

宋代南戏的角色主要分为七种行当，即生、旦、净、末、外、贴、丑，它们与宋杂剧的角色行当有着一定的联系，但并不完全一致。例如其中的生应该与末泥对应，旦与引戏对应而和装旦有关，净和末与副净、副末对应，其他则与宋杂剧角色无关：外角是生角的扩大（徐渭《南词叙录》说外是"生之外又一生"），贴角是旦角的扩大（徐渭说是"旦之外贴一旦"），丑角则是南戏的发明。

一、生、外

生指有才学之人，其历史可以追溯到《诗经》的时代。汉以后称儒者为生，又扩充到称一切读书人，这些人当然都是男性①。因此《南词叙录》云："生即男子之称。史有董生、鲁两生，乐府有刘生之属。"在南戏里生是男主角，通常扮演年青书生类人物，例如张协、蔡二郎、王魁、王焕、徐德言等，或许就是因为它的这一职能，遂使它把生采纳为角色名称。生是一个以歌唱为主的正剧角色，其表演强调的是声清韵美，因此《张协状元》第四出里曾经借丑的打诨把生比做燕子的后裔，说他"其声甚清，其韵又美"、"先世如果不是燕，如何唱出绕梁声"。

① 《诗经·小雅·常棣》："虽有兄弟，不如友生。"《史记·儒林传》："言礼自鲁高堂生。"［晋］司马贞索隐："自汉以来儒者皆号生，亦先生省字呼之耳。"［唐］元稹《长庆集》卷三十一《上门下裴相公书》："岂特小生而已哉。"

外角是对生角的扩大，它扮演老年的正剧角色。

二、旦、贴

旦在中古指女子，宋释文莹《玉壶野史》说，南唐韩熙载"畜声乐四十余人，阃检无制，往往时出斋外，与宾客生、旦杂处。"其中所说的"生、旦杂处"就是男女杂处。但是，汉文旦字象形为日出地平线，其本意为早晨。后来被用于人名，殷纣王的宠妃名妲己，加女旁，读旦声。它是怎样转化为女子的指称了呢？这个问题比较复杂，这里细说之。

汉代以后，西域输入许多外来语，旦字被用作了外来语中词根Dan或Tan音的汉译。在欧、亚大陆交接地区印欧语系、闪含语系的许多语言支裔里，这是一个与舞蹈有关的词根。例如印度梵文里舞蹈为Tāṇḍava，印度大神湿婆的侍从婆罗多的舞蹈教师名字为Tāṇḍu，舞蹈艺术手册为Tāṇḍi。中亚语言里，波斯语舞蹈为Dance，表演为Danan，土耳其语舞蹈为Dano、Dansetmek。欧洲语言里，舞蹈德文为Danse，法文为Danson，英文为Dance，瑞士、荷兰文为Dans，等等。所有这些语言现象共同说明了一个结论：Dan是中国以西地区语言中广为采用的舞蹈一词的词根，汉代以后，它伴随着西域舞蹈输入中国，被音译为"旦"。译文"旦"的运用最早见于汉桓宽《盐铁论·散不足第二十九》中："雕琢不中之物，刻画无用之器，玩好玄黄杂青，五色绣衣，戏弄蒲人，杂妇百兽，马戏斗虎，唐锑追人，奇虫胡妲，戏娼舞像。"所谓"胡妲"，就是从西域来的舞蹈者。给旦字加上女旁，借用了妲己的"妲"字，大概因为胡妲是女舞蹈演员。

唐、宋时期经常运用旦字来指称舞蹈者或表演者，但其写法非常不固定，可以写作笪、粗、姐、旦等。例如段安节《教坊记》里所记唐代教坊所奏乐曲名称里有【木笪】，又有不同的版本写作【莫粗】，

此曲南宋初宫廷里尚能演奏，仍写作【木笪】①，金代无名氏《刘知远诸宫调》里也有【木笪绥】的曲牌名。例如吴自牧《梦粱录》卷一"元宵"条里说："官巷口、苏家巷二十四家傀儡，衣装鲜丽，细妲戴花朵□肩，珠翠冠儿，腰肢纤袅，宛若妇人。"周密《武林旧事》卷二"舞队"条有"粗妲"舞队和"细妲"舞队。例如《武林旧事》卷四有"装旦孙子贵"等。总之，各种同音异体字的出现，是由于对外来词Dan的译音没有统一使用汉字的缘故。②

旦既然表示舞蹈者，舞蹈古来大多由女乐担任，而旦的异体字里又有女旁的妲字，于是旦渐渐成为女性的代称。"官本杂剧段数"里有《老孤遣妲》、《哮店休妲》、《双卖妲》、《孤夺旦六么》、《双旦降黄龙》，"院本名目"里有《老孤遣旦》、《哮卖旦》，《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条于"杂扮"项鱼得水、王寿香、自来俏名下都注曰"旦"，其中的妲、旦都是指妇人。上面说到南宋傀儡人的"细妲""腰肢纤袅，宛若妇人"，也是说它与活的妇人一样。由于宋人已经把旦当作女性的代名词，于是才出现了杂剧表演里装扮女人称作"装旦"的现象，而南戏里干脆就把女角称作旦了。

南戏里的旦是女主角，通常装扮年轻女子，例如贫女、赵贞女、桂英、贺怜怜、乐昌公主等。旦与生一样也是一个以唱为主的正剧角色，与之共同构成南戏中的男女二部声腔。

贴是旦角的延伸，它扮演剧中重要性仅次于女主角的女性正剧角色。

三、净、末、丑

南戏里的净与末是和宋杂剧一样从五代优戏里发展而来，同

① 参见[宋]周密《齐东野语》卷十。

② 这里接受黄天骥的说法，参见黄天骥《'旦'、'末'与外来文化》，《文学遗产》1986年第5期。

时与宋杂剧发生交叉影响，因此与宋杂剧里的情形一样，他们两个共同构成一对发乔打诨的喜剧角色。用灌圃耐得翁《都城纪胜》里说宋杂剧里“副净色发乔，副末色打诨”的职能分工来套比南戏里的净、末，也同样适用。这一点，只要看《张协状元》里众多的例子就很清楚了。剧中有许多净、末二人的对子戏，都遵循了副净发乔、副末打诨的路子，例如下面的例子：

> （净）不相见多时。（末）我门不认得你。（净）不认得我？一番成都府提刑衙门前打卖金骆驼底。（末）是了，我略记得丰姿。（净）我是什么人？我是客家，行南走北有声价人。它来卖金驼驼与我。（末）我门约莫记得：客长到被它打。（净）你说错了。（末）客长在下头，它在上头打拳。（净）它都我不着打，我在下面两拳如飞。（有介）（末）你如何叫？（净）我不叫。甚年会叫？（末）恁地不叫？（净）大痛无声，都叫不出。（末）依然吃拳踢。（第八出）

与宋杂剧不同的是，南戏里又增添了一个喜剧角色丑。在南戏里，丑是一位与净一样的花面角色，《南词叙录》说他是“以墨粉涂面，其形甚丑”。丑大概在体形上还有着特殊装扮，《张协状元》第五出有如下对白：“（丑）亚哥，有好膏药买一个归。（生）作甚用？（丑）与妹妹贴个龟脑驼背。”或许丑的身材也有所扭曲。丑的来源不明，也许竟类似于后世民间小戏里那样，是从最初的旦、丑二人歌舞表演而来，《张协状元》中由旦、丑二人应工的一些场子就类似于这类小戏，其源起可以追溯到唐代歌舞戏《踏摇娘》。在《踏摇娘》中共出现两个角色，一个是酗酒齁鼻、面目丑陋的丈夫，一个是美色善歌、悲怨凄楚的妻子，丈夫为插科打诨的喜剧角色，妻子为载歌载舞的正剧或悲剧角色，

这或许就是南戏旦、丑表演的起始？丑与末也时时构成一对彼此插科打诨的角色，例如第二十七出丑扮宰相王德用，末扮堂后官：

(丑）叵耐我不把女孩儿嫁与它。（末）它也不要。（丑）才着绿衫，出东华门外，便是破荷叶。（末）只好裹着鸡头。（丑）我不把女孩儿嫁它。才裹幞头，出东华门外，多是多年阶级。（末）只难为上下。（丑）我弗把（末合）女孩儿嫁它。（丑）才系腰带，出东华门外，便是乌稍蛇。（末）说话好毒。

当丑与净同台出场时，它们共同构成一对装呆卖傻、互相打闹的角色，而由末从旁边蹿掇、讥讽、嘲笑他们。例如第八出净与末装作行路客商，丑扮强人来劫路：

（净）我怕谁？（丑走出喝）唯！不得要去！（末）尉迟间着单雄信。（净）来！你唤作劫贼！（末）莫要道着。（丑叫）林浪里五十个大汉，不得出来，我独自一个奈何它！（末）好一对儿！（净）你要对付谁？（丑）对付你！你来抵敌我。（净）你来劫我物事。（末）我也知得。

这是一种卓有成效的科诨表演程式，为帮助体制庞大篇幅冗长的南戏有效地调剂冷热场子、改变舞台节奏、保持戏剧性，起到了很好的作用。这种路子形成后来元、明南戏演出中的喜剧科套，曾经在舞台上长期使用。

净在表演的发声方面似乎已经开始有了特点，《张协状元》第二出末说净“一出来便开放大口”，第五出末又说净“说话一似当门犬”，都是说他声音大。日后净逐渐朝向大嗓发展，大概

从这里发源。

四、分工与职能

南戏的角色从宋杂剧的四五个增加到七个，正剧、喜剧角色都有所增添，反映了它舞台涵容量扩大的内在变化，这恰恰适应了它表现完整人生故事和社会生活功能的要求。但是七个角色还是不敷使用，有时影响到剧情的表现。例如第三十三出贫女欲赴京城寻找张协，拜别了土地神、李大公，却没有李大婆，这里有一个科诨，贫女说奴家拜辞婆婆去，土地说："不须去，我便是亚婆。"李大公说："休说破。"因为土地和李大婆都由净角装扮，同场无法出现，只好用打诨解脱。

七个角色的分工，生、旦只扮演男女主角，其他角色都要装扮多个配角，因此除了生、旦能够比较从容地完成人物的性格塑造以外，其他角色所装扮的人物都成为面目不彰的匆匆过场者。《张协状元》里，净先后扮演了张协友、张协母、商贩、山神、李大婆、店婆、卖登科记的、王府丫环、张协门子、脚夫、柳屯田、谭节使、送亲人等十三个人物；丑先后扮演了圆梦先生、张协妹、强人、小鬼、李小二、王德用、考生、脚夫、送亲人等九个人物；末先后扮演了张协友、商贩、土地神、判官、李大公、堂后官、考生、买登科记的、张府小吏、送亲人等十个人物，有三出又直接用副末身分出场。净、末、丑装扮了如此众多的人物，根本没有表现角色的时间和空间，只好大多以自己的行当面目出现。他们常常是才下场又上场，例如第四十八出净先扮柳屯田，后扮谭节使，中间仅隔了丑和末几句对白的时间，其人物服饰大概也只是临时更换些许衣帽而已，何谈个性塑造！另外，七个角色的劳逸也不均匀，其中的外、贴两角都是冷角，前者只扮了张协父、王夫人，后者仅扮了胜花、野方养娘，都是偶一出场，没有多少戏，与净、末、丑的忙如车轮相比，他们都未发挥

多少作用。这些都需要在日后的舞台实践中逐渐摸索经验而改进。

第七节 南戏的舞台特征

早期南戏在它成型的时候，已经奠定了中国戏曲美学特征的基本范畴，诸如表演上时间与空间过渡的随意自由性，表现手法的虚拟性，对唱、白、科手段的综合运用等，即使是表演的程式性，虽然尚需实践提供进一步的经验积累，也已经开始孕形。

一、时空转移手法

《张协状元》里，运用歌唱、念白和走过场的表演手段，处理剧情中时间与地点的转移，已经十分得心应手。第二出张协从街上回家，与父亲见面，在唱词中就解决了："（生唱）徐步花衢，只得回家，扣双亲看如何底。（外作公出接）草堂中，听得鞋履响，是孩儿来至。"第五十出谭节使和张协的仆人两个从谭府到张府议事，只有几句口头描述和几步台步就实现："（末）穿长街。（净）蓦短巷。（末）过茶坊。（净）扶酒库。（末）兀底便是了。"最突出的例子是第四十出，张协自京城经湖北江陵到四川梓州赴任，跨越几千里地路途，只在他（生）与门子（末）、脚夫（丑、净）四个人的一番对唱、几个圆场后就完成了：

（生唱）衣锦归故乡。（合）我门得意。（生）倚门望我归。（合）双亲欢喜。（生）各人为我快行。（合）领台旨。（生）目即便离城。（合）不觉过一里又一里。

（末唱）回首望帝京。（合）水村隔住。（末）长亭共短亭。（合）休斟绿蚁。（末）恩官教你快行。（合）领台旨。（末）目即便离城。（合）不觉过一里又一里。

（丑）行得气喘。（合）肚中饥馁。（丑）都不见打火。（合）歇歇了去。（生）不行时我打你！（合）领台旨。（丑）涉溪东渡水。（合）不觉过一里又一里。（净）江陵在眼前。（合）五鸡山至。（净）如投着地脉。（合）不辞迢递。（生）快行时我赏你。（合）领台旨。（净）回马不用鞭。（合）不觉过一里又一里。

这其间众人一边对唱一边行路，各人一定还有不同的舞蹈身段，例如张协是骑马的舞姿，两个脚夫是挑担的舞姿，大家通过载歌载舞的表演，在观众不知不觉之中，轻易而顺畅地就完成了时间和空间的大跨越。这种舞台时空处理手法，实在是南戏的一个重大建树，它确立了中国戏曲表演时空自由的美学原则，这一原则成为后世承袭千年而行之有效的舞台手段，又转化为中国戏曲舞台最本质的审美特征。

二、假定性手段

《张协状元》中对于虚拟手段的运用也比比皆是，主要有拟声音和拟动作两种。例如第三十五出有这样的表演："（净）泓！（闭门介）"净用虚拟动作表现关门，而用嘴模拟门在闭合时所发出的声音。其动作模拟令人想起后世戏曲舞台上的类似表演。第四十四、四十五出还有两段宰相王德用骑马赶路和下马的模拟表演："（末出）【三台令】一声鼓打咚咚，一棒锣声喤喤。（丑）骑马也匆匆。（末）相公马上意悠扬。看马王二齐和着。（丑）马蹄照。（末）自炒自卖。（合）帮帮八，帮帮八八帮。""（末）相公下马来。（丑）帮帮八帮帮。（叫）具报！（末）具报甚人？（丑）下官下马多时，马后乐只管八帮帮帮。"演员一边做骑马、下马的虚拟动作，一边用嘴模拟马后乐的音响效果。关门和骑马的动作比较容易模拟，其他动作就不一定了，例如第四十八出柳屯田

(净)参见王德用(丑)时有一节插科打诨:"(丑)请坐。(净)没坐物。(虚坐,有介)"在舞台上"虚坐"就是比较难做到的事,大概仅仅示意一下就算了,这说明早期南戏对于虚拟表演所能够胜任的范围还没有把握住。《张协状元》中更常见到的是以人代物的虚拟表演,如第十六出大公大婆设酒席庆贺张协贫女毕姻,台上没有桌子,就要李小二(丑)做桌子,于是"丑吊身","安盘在丑背上"。如第二十一出:"(丑)……左右,将坐物来。(末)覆相公,画堂又远,书院又远,讨来不迭。(丑)快讨来……(拽末倒)没交椅,且把你做交椅。(丑坐末背)"这类表演最为突出的例子是第十出由人装扮门扇:

(净扮山神,末扮判官,丑扮小鬼,旦扮贫女,生扮张协)

净:状元张协,因被贼劫,忽到此来,我心怏怏。外面门儿,破得跷蹊,差你变作,不得稽迟!

丑:独自只作得一片门,那一片教谁做?

净:判官在左汝在右,各家缚了一只手。有人到此忽扣门,两人不得要开口。

末:好似呆底。

…………

旦叫:开门!(打丑背)

丑:蓬!蓬!蓬!

末:恰好打着二更。

旦叫:开门!(重打丑背)

丑叫:换手打那一边也得!

末:合口!

…………

旦打丑背叫:开门!开门!(丑唤声)

末：如何甚地响？

丑：门唤腔。（生移拄门开）

丑：泓！

上述例证都说明一个问题：南戏一开始就在观众面前直接承认自己的表演是在做戏，并在这一前提下进一步发挥，从而使表演产生喜剧效果。从实例可以看出，南戏不仅不掩盖伪装，甚至经常有意揭穿伪装来制造笑料，例如第三十九出贫女拜神，扮作李大婆的净当面站立承受，李大公让她走开，净说："神须是我做。"因为净确实分别扮饰神和李大婆二人。又如第三十五出贫女千辛万苦来到京城寻夫，到了张协府前，门子却拿她的脚大、是由男子装扮来开玩笑。这类揭开角色本来面目的例子在剧中大量存在。更为出格的是，第十六出要李小二（丑）装成桌子，李小二一会儿偷吃桌（背）上酒肉，一会儿嚷腰疼，其他人或者警告他别吱声，或者问小二在哪儿说话，最后他站起来，又有人问桌子哪里去了。这种承认假定性的戏剧观，一直统率了中国戏曲八百年，其表现手法在后世戏曲里长期发挥作用，被反复借鉴，成为一个重要的喜剧手段。

不过，假定性如果被发挥得过分，距离生活真实和具体戏剧情境过远，就会起反作用，冲淡表演的戏剧性，上述例子中不乏这种过头趋势，它体现了早期南戏表演还不够成熟的一面。以人拟物的虚拟表演更多带有插科打诨的色彩，但却打断戏剧情境，扰乱原有氛围，拖人出戏，偶一用之确有喜剧效果，频繁运用则让人徒添厌恶，因此后世戏曲中基本摒弃不用。

除上述之外，早期南戏的表演中还有大量其他类型的脱离人物和剧情的插科打诨，都致使它的戏剧性有所减弱。例如第二十七出张协（生）参见丞相（丑），丑只管打诨：

生：即日共惟……

丑：即日共惟，愿我捉得一片牛皮，一半鞔鼓，一半做鞋儿。

生：即日共惟，先生公相……

丑：先生公相，愿我捉得一个和尚。下一截把来洗麸，上一截把来播酱。

生：即日共惟，先生公相，钧候万福！

丑：钧候万福，愿我捉得一盏粉，一铤墨。把墨来画乌嘴，把粉去门上画个白鹿。

又如第二十一出宰相王德用（丑）与女儿（后）对白：“（丑）孩儿，你有罪过。（后）告爹爹，孩儿没罪过。（丑）你没罪过，前日把亚爹袄子上许多饿虱都烫杀了。”同类的例子在剧本中比比皆是。这些对白和表演都不是此情此景中该身分人物所应该说的话，而是类似宋杂剧里的纯粹插科打诨，跳出了剧情，带有明显的初期混沌痕迹，以后的南戏表演中逐渐减少。

三、程式化的雏形

早期南戏表演中也出现了少量的程式化动作，例如第三十二出宰相女王胜花因状元张协拒婚而成病，其登场后的舞台提示为“作病人立”，也就是说当时的舞台上病人站立有其特殊的姿势；第十六出净装扮土地神，有这样的提示：“净睁眼作威。”亦即装神有瞪眼呈威的造型。但相对来说，早期南戏的程式化表演还较少，而且尚未成型，例如人物的登场形式还比较随便，大多没有上场诗介绍，常常弄得身分不明。《张协状元》前面几场戏里，末竟然没有人物身分，仅仅以角色出场，例如第二、四、五出末似乎扮为张协家仆，但剧中只呼：“叫副末底过来”，而不呼人物。第五出末对此称呼还表示反感，有一段与净的脱离人物的表

演："（净白）嗽！叫副末底过来。（末出）……未做得事，先自嗽将来，只莫管它便了。（末背净立）（净）嗽！莫管它，莫管它，（扯末耳）你说谁？（末）不曾说甚底。（净有介）"程式化是对于表演手段的提炼和抽象，它的成熟尚需要长期的实践积累和经验聚集，因而有待于时日。

四、表演手段的综合运用

早期南戏里已经能够熟练地穿插运用唱、念、做等舞台手段，使之共同为表现剧情、塑造人物服务。例如第三十出，张协赴考一走无音信，贫女心中惦念，胡思乱想，忽然听到他中了状元，心中惊疑未定，不敢乍信，剧中是这样表现的：

（旦扮贫女，净扮李大婆，末扮李大公）

（旦出唱）【山坡里羊】知它你是及第？知它你是不第？知它在上国？知它归来未？镇使奴终日泪暗垂。莫非不第了羞归乡里？又恐嫌奴贫穷恁地。别也别来断信息，断信息。

（净出唱）【同前】阿公也恁欢喜，阿婆也恁欢喜。我阿儿归报，与娘行知会。小二出江陵干事归，道娘行交倩买登科记。且说张郎作状元，特也特来拜贺喜，拜贺喜。

（旦白合掌）惭愧，罪过婆婆！（末上）山到岳根低，水到大海浅。天下有多少读书人，惟我张解元做状元，也难得。（旦）公公万福！未知是也不是？（末）娘子贺喜！（净）我小二才归，那畜生骨自看了，亏我眼识人。（末）办宝者不贫。（旦看记）张协做状元，又是成都府人……教小二哥来，待问它仔细。

这一段表演，通过唱、白、做手段的综合运用，把贫女从最初的愁思郁闷到后来的闻喜乍惊、不敢相信的心理变化，丝丝如扣地表现出来，一个有血有肉的人物形象就栩栩如生地活在了舞台上。南戏中唱、白、做的表现手段，虽然各个角色都可以运用，但也有偏重，一般来说，生、旦同场时，以对唱与做为主；净、末、丑同场时，以对白科诨为主；生、旦与净、末、丑夹杂出场时，有唱有白有科诨。

宋代南戏在运用唱念做手段表现人物时，已经具有一定的形式自觉，亦即能够有意识地调遣不同手段来构设特定风格，为展现人物特征服务。一个最普通的规则就是：生、旦扮演的主角通常用正剧手段塑造，净、末、丑扮演的次角用喜剧手段塑造，前者的表演偏于典雅庄重，后者则偏重于诙谐滑稽。在人物语言上，前者常常运用上层交际时采取的文言官话，后者则用生活中使用的俗语白话。在歌唱曲牌上，前者注意选用通行曲调，后者时或使用民歌俚曲。这里为滑稽人物使用的俚曲举一个例子，第十九出净扮庄农李大婆唱【麻婆子】：“二月春光好，秧针细细抽。有时移步出田头，蛇蚪儿无数水中游。婆婆傍前捞一碗，急忙去买油。”

五、化装与装扮

南戏的舞台装扮，遵循了和宋杂剧相同的原则。它的服装以生活穿着为依据，各类人物穿与其身分符合的衣饰，例如张协出场时为秀才，按剧中它处提示，其服饰为穿白襴衫，裹高桶头巾，着皮靴，而他中状元之后的服饰应该是着绿衫、裹幞头、系腰带，装扮与宋杂剧里的参军色一样。村老李大公则穿白麻衣。丑扮李大婆，第十九出有这样的台词：“我搽胭抹粉，着裙系衫”。又有一些特殊装扮，例如末出贫女参加婚礼的服饰，剧本提示为“旦大装上”，“大装”是妇女头裹盖头身穿婚服的盛装，

在1975年于江西鄱阳出土的南宋洪子成墓南戏瓷俑里，就有一个裹盖头的新娘造型①。又如装鬼要戴红色头发，第十九出净说要红色头发，末说“你要妆鬼”，第十二出旦说丑三分像人，七分像鬼，丑说：“我像鬼！鬼头发须红。”大概红头发是南戏里装鬼的固定扮饰。

南戏正面角色的面部不化妆，例如《张协状元》第四十五出宰相王德用夫妇见贫女相貌端庄可爱，又长得像自己死去的女儿胜花，于是收她做养女，这时末念了一句诗：“大抵须还规格好，不搽红粉也风流。”说明扮贫女的旦角脸上是不搽胭脂抹粉的。净、丑角色则须在脸上“抹土搽灰”。《张协状元》第一出说：“苦会插科使砌，何吝搽灰抹土。”第二出说：“一个若抹土搽灰，趋跄出没人皆喜。”所谓抹土搽灰，土指黑色，灰指白色。其中的丑角画乌嘴，脸上涂白粉块，例如四十八出净说丑：“曾共乌门上画个白鹿。”第十一出丑说：“我恁地白白净净地。”末说：“只是嘴乌。”第二十七出又有丑的自白：“愿我捉得一盏粉，一铤墨。把墨来画乌嘴，把粉去门上画个白鹿。”

与宋杂剧演出里有女艺人参加不同，南戏里的全部角色都由男艺人充任，包括旦角。《张协状元》里的旦为男子装扮，有着明显迹象。第三十五出有这样的台词：“（旦）万福。（净末）且是假夫人。……（旦）奴家是妇人。（净）妇人如何不扎脚？（末）你须看它上面。”男艺人戴头面装扮妇人，但脚却无法缩小，所以科诨中老是拿脚来开玩笑。净、丑经常扮作女性，如《张协状元》里净角先后扮演张协母、李大婆、店婆、胜花养娘等人，丑角也扮过张协妹，他们扮女子同样是脚大，所以更拿来取乐，第十六出：“（旦）大婆赤脚来。（净挈鞋出唱）【赛红娘】先来是我脚儿小，步三寸莲。（末白）一尺三寸！”一直到明英宗

① 参见唐山《江西鄱阳发现宋代戏剧俑》，《文物》1979年第4期。

时期，南戏的演出仍然是由男扮女的①。南戏里男扮女装的习俗大概来自唐代优戏和歌舞戏，其中的“弄假妇人”②，踏摇娘的“丈夫著妇人衣”③一类表演，为南戏所继承。

早期南戏表演的舞台上是空的，不设实物道具。剧情需要时，剧中人用台词描述出环境。例如，《张协状元》第四十五出描写庙里的情形：“（丑）夫人，你看一堂神道塑得精神。（外）也是精神。（丑）你看小鬼到长丈二。（外）是忒长了。”这时丑打了一个诨：“夫人，便做我眼见鬼，你也见鬼。”说明舞台上是空的，所谓神鬼都不存在。舞台上需设桌椅时通常用人装扮或者虚拟。只有一些小道具例如张协赶考时挑包裹，强人出场携带刀、查、棒，李小二给贫女送吃食挑担，贫女乞讨提“招子”等，则是当时生活中的实物。

第八节 中国成熟戏曲样式的诞生

宋代南戏已经能够熟练地运用诗、歌、舞的综合舞台形式来表现完整的故事情节和比较复杂的场景，其基本表现形式是由角色装扮成剧中人物，模仿人物的生活情景，运用歌唱和对白的发声手段，利用舞蹈、身段、模拟动作、科诨等表演方式，在舞台上建立起一定的人物关系和戏剧情境，制造戏剧冲突，从而展现一个完整而有意义的人生故事。可以看出，它已经具备了中国戏曲的最一般特征，它遵循的基本原则和规律成为后世不变之法——尽管它的许多表现方法还透示出原始性和粗糙性，它的出现标志着中国戏曲从此走向成熟。

① 参见［明］陆采《都公谈纂》卷中。
② ［唐］崔令钦《教坊记》。
③ ［唐］崔令钦《教坊记》。

中国的成熟戏剧——戏曲在宋代的出现，取决于诸多因素，其中最重要的因素是中国民间通俗叙事文学的成熟，它体现为说话和说唱表演艺术的繁荣。中国早期十分发达的传统史传文学没有给民间叙事文学带来更多延展的余地，其“秉笔直书”的态度相对束缚了人们对社会人生的观察视角和想象力，因而唐前只出现一些片段而荒诞不经的志怪小说。汉代以来虽然也从优人表演里发展起讽诵表演的分支（汉代文物里有说书俑，三国时曹植曾模仿优人“诵俳优小说数千言”①，但也仅存说话的雏形而已。六朝以后逐渐兴盛的佛教俗讲利用了民间说话的表现形式，而用印度式浪漫思维和宏篇巨制的故事为之注入了强力的血液，这引起中国通俗文学一场革命。其最直接效果表现在唐代说话艺术的兴起上，于是关于扁鹊故事、李娃故事的话本应运而生②；其间接影响则导致唐代文人传奇的出现，元稹《莺莺传》为杰出代表。宋代说话艺术已经展现出成熟的风貌，并按照表现内容详细划分为烟粉、灵怪、铁骑、公案、朴刀杆棒、讲史、说经诨经、说参请等诸多门类，为后人留下了大量话本、词话、诗话的遗产。这种文化背景既培养了人们津津瞩目于人世情态和人生细微曲折遭际的兴趣，也为戏曲把这些现实人生阅历搬上舞台进行逼真状摹准备了题材仓库。可以说，在这种准备完成以前，中国戏剧是不可能突破其初级形态而完成向戏曲形态过渡的。

戏曲产生于宋代的另外一个重要因素是：当时的歌唱和说唱艺术所积累的经验和技巧为之提供了扩张音乐结构的前景。宋代宫廷和民间流行的诸多连曲体音乐形式，为人们提供了一个启示：可以通过对于曲调的连接和多遍使用来创造相对广阔的音乐容量，从而配合戏剧舞台对于完整故事情节的展现。由于南戏对

① 参见《三国志·魏志·王粲传》裴松之注引《魏略》。
② 参见［唐］段成式《酉阳杂俎续集》卷四、元稹《酬白学士代书一百韵》。

于前代优戏的突破开始于音乐结构上的突破，要了解这一革命，我们必须从其音乐传统讲起。

宋代从前代继承下来的音乐形式主要体现为大型歌舞表演——大曲的音乐体式。大曲有着极长的音乐旋律，一篇完整的大曲通常要有多种变奏，每一种变奏又要演奏许多遍（叠），全部演奏完毕称作“大遍”。如宋人沈括所说：“所谓‘大遍’者，有序、引、歌、䎱、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。”[①] 大曲对于宋代音乐的影响主要体现在三个方面：一，其中的曲调片段被宋人引为词调，据以填词，成为宋人词调的主要来源之一。二，其一段旋律多遍（叠）演奏的音乐形式，成为宋人同一词调反复连唱的依据。三，其旋律的变奏形式演化为宋人的连曲体音乐结构，例如《张协状元》第十六出采用的大曲截遍形式：【菊花新】—【后衮】—【歇拍】—【终衮】。

在大曲音乐的影响下，宋代民间演唱中又陆续产生了多种形式的连曲体音乐结构，主要体现为以下几种表演形式：一，单一词调的多遍连唱，即运用一首曲子反复歌唱，而歌唱的内容集中于一个共同的主题。这种演唱形式体现为民间的小唱艺术，其演唱方法则来自大曲里多遍（叠）歌唱的启发，但它的词调不从大曲而从唱词来。北宋欧阳修曾模仿民间形式创作了【采桑子】十一首，共同表现歌咏西湖的主题，是一个例子。二，鼓子词，呈现出单一词调连唱与说白相间运用的布局，用以歌咏一个完整故事，其形式始自唐代的寺院俗讲。今天见到的实例如北宋赵令畤创作的鼓子词【商调·蝶恋花】，用十二支曲调分割元稹传奇《莺莺传》的白文，形成间吟间唱的面貌。相同的民间形式则保存在宋代话本《刎颈鸳鸯会》里，其中【商调·醋葫芦】的说唱形式与赵作相同，只是后者的说白部分用白话，赵令畤用文言（这是

① ［宋］沈括《梦溪笔谈》卷五。

他在运用民间形式从事创作时受到文人观念和习性支配所致）。三，转踏，表现为一诗一词的连唱形式。今存例证可见《乐府雅词》卷上郑仅的《调笑转踏》，间用格律相同的诗和词各十二首，分咏罗敷、莫愁、卓文君等十二个故事。另外宋代王灼《碧鸡漫志》卷三说石曼卿曾用转踏描写唐明皇杨贵妃之事，似乎转踏也可以叙述一个较长的完整故事。四，缠令、缠达，为曲调前后加添引子和尾声的小型歌唱形式。缠令引子和尾声俱全，缠达只有引子，没有尾声，但引子之后有两个曲调的反复循环运用①。前者形式在今存金代诸宫调作品《刘知远》和董解元《西厢记》里有着众多保存。缠达、缠令里已经出现同宫调多曲体的雏形。五，诸宫调，通过多宫调曲牌的连接运用和曲白相生的表演方法，敷演一个长篇故事的伎艺形式，其中运用了缠达、缠令的组曲方法。六，唱赚、复赚，同一宫调里诸多曲牌的连用，共同咏唱一个主题。复赚可以“变花前月下之情及铁骑之类”②，表现力已经很强。《事林广记》里收录《圆社市语》赚词【中吕宫·圆里圆】一套，一共八支曲牌加一个尾声，叙述蹴踘（踢球）场景，是今天可以见到的惟一一个唱赚实例。

上述各种连曲体音乐结构都对于南戏音乐的组成提供了现成经验甚至格式，使得它能够很容易地把大量民间流行曲调通过一定的方式吸收到自己的音乐旋律中来，共同组成一个庞大的音乐空间，用于对长篇戏剧故事内容的表现。

首先是人生故事的完整性要求相应的舞台传达，其次是音乐结构的发展已经提供了恢宏的表达空间，戏剧改革自身结构形态的历史演变就发生了，其结果是南戏的诞生。至此，中国戏剧的成熟形态——戏曲正式出现，一跃而成为统括全部中华戏剧的典

① 参见［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条。
② 参见［宋］灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条。

型样态，它加诸强大影响于中华本土上的一切戏剧样式，并把中国戏剧史纳入了自己的发展历程。也由此，中华戏曲得以崛起于东方，为世界文化塑造了一尊独特的美学凝聚体。

第七章　艺人的活动

从先秦到唐、五代，文人在其文艺观指导下，对于戏剧艺人的活动记载都寥寥可数。进入宋代以后，情况发生了变化，出现一批市井文人，他们创建了一类专记都市民俗历史的掌故书籍，在其中津津乐道市井繁华状貌，例如孟元老《东京梦华录》、西湖老人《繁盛录》、灌圃耐得翁《都城纪胜》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》等等，于是，宋杂剧艺人的姓名事迹被大量保存下来，再辅以诸多的宋人笔记，我们就可以大致了解宋杂剧艺人的活动情况。与之相反的是，南戏艺人的情况却没有见到任何文献记载，因此他们的姓名没有一个留下来，这是一个大的缺憾。

第一节　辽、北宋、金艺人

辽朝的著名戏剧艺人，见于记载的有宫廷杂剧演员罗衣轻，元人脱脱《辽史·伶官传》中以介绍他的事迹为主。只是脱脱的取意已经和欧阳修不同，其卷首小引说："辽之伶官，当时固多，然能诙谐示谏，以消未形之乱，惟罗衣轻耳。孔子曰：'君子不以人废言。'是宜传。"又回到优戏寓讽的立场上去了。他之所以为罗衣轻列传的目的也在这里。传中仅仅列了两则罗衣轻生活中

言语科诨的例子，没有戏剧演出的具体记录。

北宋仁宗朝以后，城市中的瓦舍勾栏演出兴起，其中有许多民间杂剧艺人获得了名声，因而他们的姓名被史籍保留了下来。瓦舍勾栏里最初有丁仙现、王团子、张七圣等人①，到了崇宁、大观（1102～1110年）以后，有张翠盖、张成、薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿、奴称心②、萧住儿、丁都赛、崔上寿③、刘乔、河北子、帛遂、胡牛儿、达眼五重明、乔骆驼儿、李敦（刘乔以下为杂扮演员）④，等等。



图 63 河南偃师出土北宋杂剧艺人丁都赛雕砖

其中丁都赛是汴京瓦舍勾栏里一位女艺人，她的形象被民间烧制成雕砖用于墓室装饰，流传到偃师一带⑤，说明她的名声远播。丁仙现更是北宋时期最为著名的杂剧艺人，不仅身怀绝艺，而且敢于借表演杂剧来对社会政治中的黑暗面进行讽刺和揭露，受到士大夫们的赞赏，因而他的事迹经常见于当时人的笔记中。他于神宗熙宁九年（1076 年）以前从瓦舍勾栏进入了宫廷教坊，并做了教坊大使，例如宋人彭乘《续墨客挥犀》卷五说："熙宁九年太皇生辰，教坊例有献香杂剧。"这一次，丁仙现表演了《别开河

① 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷二。

② 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷五。

③ 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷七。

④ 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷五。

⑤ 参见刘念兹《宋杂剧丁都赛雕砖考》，《文物》1980 年第 2 期。

道》杂剧。又，宋代蔡涤《铁围山丛谈》卷三说熙宁初，教坊使丁仙现辄作戏嘲讽王安石行新法，说明他当教坊大使也是入宫不久的事：

> 熙宁初，王丞相介甫既当轴处中，而神庙方赫然一切委听。号令骤出，但于人情适有所离合，于是故臣名士，往往力陈其不可，且多被黜降，后来者乃寖结其舌矣。当是时，以君相之威权，而不能有所帖服者，独一教坊使丁仙现尔。丁仙现，时俗但呼之曰“丁使”。丁使遇介甫法制适一行，必因燕设，于戏场中，乃便作为嘲诨，肆其诮难，辄有为人传笑。介甫不堪，然无如之何也。因遂发怒，必欲斩之。神庙乃密诏二王，取丁仙现，匿诸王邸。二王者，神庙之两爱弟也。故一时谚语，有“台官不如伶官”。

从以上记载中可以看出丁仙现很讨宋神宗的欢心。以后丁仙现长期在宫廷里供职，宋朱彧《萍洲可谈》卷三说他“在教坊数十年”，搏得了盛名。

北宋宫廷教坊里的杂剧艺人有鳖膨、刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜等①。另外还有一个徽宗宣和年间（1119～1125年）的诨人焦德见于记载，他曾多次讽刺当时办花石纲的权臣朱勔、蔡京、杨戬等②。焦德传说为祁阳人，所以后世湖南祁剧把他供为戏神老郎神的陪祀，贺神诞期为十月二十一日。北宋教坊艺人任官职的除了丁仙现以外，还有孟角球，《梦粱录》卷二十说：“向者汴京教坊大使孟角球曾作杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，

① 参见［宋］孟元老《东京梦华录》卷九。
② 参见［宋］龚明之《中吴纪闻》卷六、周煇《清波杂志》卷六、张知甫《可书》。

丁仙现捷才知音。”孟任教坊大使大概在丁仙现之前。教坊大使常常由杂剧演员出任，例如北宋见于记载的就有丁仙现、鳖膨、刘乔等，这表明杂剧在教坊节目中占有重要的位置。

北宋汴京的瓦舍艺人与宫廷演员时有交流。民间的杂剧艺人演出了名，有的就被宫廷吸收，进入教坊为皇家服务。上面提到的教坊大使丁仙现，最初就是一位民间艺人，曾经在汴京皇城东南角的瓦子里演出，勾栏里的杂扮演员刘乔、散乐演员王颜喜后来也都到了教坊中，担任了教坊副使、为杂剧色①。宫廷教坊淘汰下来的艺人，又重新回到勾栏里演出谋生，《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条所说的“教坊减罢并温习张翠盖、张成”，就是这类演员。

金章宗时有优人玳瑁头，曾在宫中做杂剧讽刺章宗荣宠元妃李氏一家，见《金史·后妃传》，这是金朝留下来的惟一一位杂剧艺人的乐名及事迹。

第二节　南宋艺人

南宋杂剧艺人姓名多见于宋人笔记，资料丰富，大概可以理出以下线索。

周密《武林旧事》卷四收录孝宗乾道、淳熙时期（1165～1189年）曾在宫廷里演出的杂剧色十分详备，按照来源不同，分为德寿宫、衙前、前教坊、前钧容直、和雇五组：高宗赵构德寿宫所属十人，临安府衙前乐所属二十二人，前教坊二人，前钧容直二人，雇用民间三十人。其中的一些又分别隶属四个杂剧班子（文中所谓“甲”）。又有吴兴福在禁中教授杂剧表演。以上一共记录了杂剧艺人六十七人。

《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条也收有杂剧艺人姓名四

① 参见[宋]孟元老《东京梦华录》卷二、卷五、卷九。

十一人，其中六人与前面引录的相重，余剩三十五人。同书卷一又收录理宗朝（1225～1264年）宫廷上寿表演里的杂剧艺人姓名若干，与卷六也有一些相重。另外，吴自牧《梦粱录》卷二十记载嘉定（原文误作“景定”）到咸淳年间（1208～1274年）从衙前乐拨人教乐所的杂剧艺人名单，也有五人和这里的相重，说明周密所记载的临安瓦舍勾栏里的杂剧艺人活动时期基本上横贯南宋一朝，大概都是卓有成就的。在其他卷里以及其他南宋笔记里也偶而见到这些艺人的活动记载。

《武林旧事》卷一“圣节”条所记载的理宗朝禁中寿筵参加演出的杂剧艺人，除了上述以外，还有九人。卷八“皇后归谒家庙”条记载还有吴国宝在度宗咸淳年间（1265～1274年）表演《年年好》杂剧。又《梦粱录》卷二十记载嘉定到咸淳间教乐所杂剧艺人名单里除了上面重见的以外，又有八人。最后，周密《齐东野语》卷一三记载有一则蜀中名优袁三表演《酒色才气》杂剧讥讽贪官的故事，元人仇远《稗史·志忠门》记载有一则杭州伶官金某表演“钟神”杂剧讥刺投降蒙古的大臣范文虎的故事。综括上述，一共在史籍中辑录了南宋杂剧艺人一百二十二人的姓名。

杂扮为杂剧的后散段，南宋笔记中也记录了不少杂扮艺人的姓名，如《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条紧接杂剧演员后面载录了杂扮演员二十六人，《繁胜录》记载四人与《武林旧事》前面四人相重。以这二十六人添加到前面的统计数字里去，就得到一百四十九位艺人的名单。南宋杂剧艺人可以说是比较有幸的了。

南宋时期高宗赵构德寿宫所属杂剧艺人中，有一个王喜最为著名。王喜为保义郎、头名都管使臣，又名公谨，号玩隐老人，在刘景长、盖门庆甲里均为副末，为内中上教博士，教杂剧。曾

编【会庆万年薄媚】曲破[1]。宁宗嘉泰年间（1201～1204年）他曾屡屡讽刺权臣韩侂胄。例如："宁宗恭淑后上仙，而曹氏为婕妤，平原恃以为亲属。偶值真理富国进驯象至，平原语公瑾曰：'不闻有真理富国。'公瑾曰：'如今有假杨国忠。'平原虽憾之，而无罪加焉。"[2]"嘉泰末年，平原公恃有扶日之功，凡事自作威福，政事皆不由内出。会内宴，伶人王公瑾曰：'今日政如客人卖伞，不油里面。'"[3] 为此韩侂胄十分恨他。但是，他在同时却又接受韩侂胄的指使，利用表演优戏来贬低韩的政敌朱熹，帮了韩的忙，又得到韩的感激。宋人樵川逸叟《庆元党禁》曰：

> 韩侂胄……自谓有定策之功，且依托肺腑，出入宫掖，居中用事……朱熹……奏疏极言之……侂胄大怒，阴与其党谋，去其为首者，则其余去之易尔。所谓"首"者，盖指熹也。乃于禁中，令优人效熹容止为戏，荧惑上听……侂胄欲用优人王喜为閤门祗候，喜，即前日效熹为戏者。

此事也多见于当时笔记，如宋代叶某《爱日斋丛抄》卷三也说："朱文公在讲筵，优人王喜时于上前，效其行止进退以为戏。"

南宋民间杂剧艺人刘衮最为著名。刘衮名刘庆，衮是艺名，山东人，为南宋乾道、淳熙年间（1165～1189年）杭州市井里的民间艺人，在杂剧里是次净角，在杂扮里表演散耍，曾被宫廷雇佣演出，参加内中祗应一甲。刘衮是南宋时期一位出色的滑稽艺人，声名广播，当时就被民间表演作为模仿对象，周密《武林旧

① 参见［宋］周密《武林旧事》卷七。
② ［宋］张仲文《白獭髓》。
③ ［宋］张仲文《白獭髓》。

事》卷二记载杭州元宵舞队名字，其中就有一支专门的“刘衮”舞队。元代《院本名目·冲撞引首》里有《调刘衮》一目，可能也是以他的事迹入戏的。元人马致远的《岳阳楼》杂剧第三折里也提到他的名字：“（正末悬鼓简子上，词云）……吹的吹，唱的唱，仙童拍手；弹的弹，舞的舞，刘衮当先。”后世南曲曲牌里又有【山东刘衮】的牌名。可见刘衮在当时以至后世的影响长久不衰。

第八章　正式演剧场所的形成

宋代出现了正式的戏剧演出场所，主要分作两类。一类是神庙里的戏台及其周围的观看环境——戏台和神庙殿宇廊庑建筑所共同结构成的一个整体演出环境，这是与祭祀相结合的演出活动场所，由唐代佛寺中“戏场”演变而来。一类为城市游艺场所瓦舍勾栏建筑，它借鉴了神庙剧场的一些特点，例如设立戏台和神楼，又充分考虑了对于观众的安置、建成全封闭的形制。勾栏实行商业化的演出方式，正式向观众进行售票。这时，中国剧场的正式形成期来到了。

第一节　庙宇剧场

一、渊源

神庙演剧活动源自上古时期的巫觋以歌舞乐神，许慎《说文解字》曰：“巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也。”其历史至少可以上溯到原始社会的早期。随着人类崇神观念以及居室房屋的进化，当宫宇殿堂化了的神祇和具象的神像出现后，巫觋的降神职能就转化为在神庙祭祀活动中表演歌舞。汉代时湖南一带沅、湘流域信鬼而好祠，那里的巫觋就常常“作歌乐鼓舞以乐诸

神"①，这个传统被一直继承下来。

唐宋以后，由于民间信仰愈演愈滥，城乡神祠的数量急剧增加，凡有忠义贤孝、灵异奇变，民间都随时随处建立神庙，供奉香火，致使神庙到处可见，神号荒诞不经。因为过多的神庙祭祀妨害了经济和生产，历代统治者都把它们视作"杂神淫祠"，屡屡下令拆除，例如北宋政和元年（1111 年）徽宗就曾经下诏，命开封府把"神祠不在祀典者毁之"，一次就"毁一千三十八区，仍禁军民擅立神祠"②。但是，民间巫神小庙的数量仍然在迅速增长，南宋吴自牧撰写《梦粱录》，专门用一卷的篇幅来记载钱塘的神祠，其中除了"祠祭"一节记载国家参与祭祀的大庙以外，把其他各种杂神淫祠分为"山川神"、"忠节祠"、"仕贤祠"、"古神祠"、"土俗祠"、"东都随朝祠"以及"外郡行祠"若干类，提到庙名的就有八十余座，而其中有些庙又有多座行宫，如"东岳行宫有五"、"广惠行宫有三"等等，那么，它们的数目远不止这些。

有庙就有祭，祭神的目的是讨好神灵以换得庇佑，所以民间祭祀的方式主要依靠歌乐表演。汉唐祭祀的表演内容以音乐舞蹈和百戏杂技为主，宋以后戏曲成熟，民间神庙祭祀就和戏曲文化结合了起来。孟元老《东京梦华录》卷八记载，汴京万胜门外灌口二郎生日庙会情景是："于殿前露台上设乐棚，教坊、钧容直作乐，更互杂剧舞旋。"宋杂剧已经成为一项主要的表演内容。周密《武林旧事》卷三"社会"条也说杭州二月八日桐川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，其中第一项就是杭州著名杂剧班社绯绿社的杂剧演出。同书还说："若三月三日殿司真武会，三月二十八日东岳生辰社会之盛，大率类此。"而吴自牧《梦粱录》卷十四提到杭州庙宇数字大约一百多所，轮番祭祀一遍（通

① ［汉］王逸《楚辞章句》。

② 《文献通考》卷九十"杂神淫祠"条。

常神庙祭祀都需要三天以上时间），一年中也就没有空闲日子了。那要多少戏班来演出？

宋代以后，城市里瓦舍勾栏一类商业性的游艺场所兴起，但是，众多的中小城镇以及广大乡村僻壤里面不具备建设游艺场所的条件，定期举行祭祀和庙会活动的神庙就成为游艺场所的替代。因此，神庙祭祀的日期也就是四乡八社父老乡亲们集中宴乐的日子，这在当时的文献记载中有着生动的描述。例如《金石萃编》卷二百二十三之宋一载有宋初乾德二年（963 年）《重修中岳庙记》曰："每至清明届候，媚景方浓，千里非遥，万人斯集，歌乐震野，币帛盈庭，陆海之珍，咸聚于此。"勾画出了一个万众歌娱欢庆的场面，它已经远非祭神的目的所能够包括。金代《耀州三原县荆山神泉谷后土庙记》里也有着和上述相类似的描写，而直接对百姓赴会赶赛的积极性动机提出疑问：

> 每当季春中休前二日张乐祀神，远近之人不期而会，居街坊者倾市而来，处田里者舍农而至，肩摩踵接，塞于庙下。不知是报神休（庥）而专奉香火，是纵己欲而徒为佚游，何至民如此之繁伙哉？①

上述三条资料极其一致地提供了这样一个信息：由于不具备城市日常性游艺场所的条件，山乡里的游乐活动是和庙会祭神活动紧密联系着的，而呈季节性举行，届时乡众毕集，盛大如节，具有"百日劳之一日为蜡"的性质。

二、神庙结构

唐宋以后中国神庙建筑形成了大体上的固定格局，一般来

① ［清］王昶《金石萃编》卷一五八·金五。

说，一个完整的神庙，其结构包括山门、钟鼓楼、戏台、献台（献殿）、正殿、配殿和东西廊房等，周围再以围墙圈绕，占据相当的地面，形成一个独立的内封闭空间。其建筑构成有些可以视地形、环境和财力条件适当增减，例如有些没有钟鼓楼，有些没有献台，有些没有戏台，有些没有配殿和廊房等。各建筑构成的空间分布则遵循中国传统的均衡美学原则，大多按照中轴线呈纵向延伸排列，形成两边严格对称的格局。

在宋代以后建筑的神庙中，戏台成为一个重要的组成部分。一般来说，宋金元时期的戏台都孤立地建在神庙大殿的庭院中间，面向神殿，不和其他建筑相连属，上述诸例都是如此，今存金、元戏台在神庙中所处的位置也大多都是如此。这是由它祭神演出的使用功能所决定的。人们进入庙院，走向大殿时要从两侧绕过戏台。戏台建筑在神庙中的这种相对独立性质，使人们得以对其设置与否进行灵活处理——添置和减去戏台，都不影响整体庙貌和布局。宋代以后，神庙中建筑戏台的越来越多，一些原来没有设置戏台的神庙也纷纷增建，今天不时可以见到一些神庙在原有庙院里加盖戏台的碑刻记载。也有些神庙在最初兴建时囿于经济力量的限制，先构筑主体部位，以后有条件了再加盖戏台。这些都建立在当时戏台对于神庙的相对独立性上。

神庙演戏是中国戏曲最为古老也是最为普及的活动方式，广大民众参与戏曲生活的主要途径就是观看庙戏。宋代神庙里优戏演出的记载见于一些诗作，如南宋诗人刘克庄《闻祥应庙优戏甚盛》诗说到演出盛况曰：“空巷无人尽出嬉，烛光过似放灯时。”① 陆游《书喜》诗曰：“酒坊饮客朝成市，佛庙村伶夜作场。”② 朱彧《萍州可谈》卷三更详细记载了江南农村用傀儡戏

① ［宋］刘克庄《后村先生大全集》卷二十。
② ［宋］陆游《剑南诗稿》卷三十七。

乐神的情景：

> 江南俗事神，其巫不一……又以傀儡戏乐神，用禳官事，呼为弄戏。遇有系者，则许戏几棚。至赛时张乐弄傀儡，初用楮钱焚香启（祈）祷，犹如祠神，至弄戏则秽谈群笑，无所不至。乡人聚观饮酒……许赛无已时。

宋代民间各种杂神小庙里演剧的传统是从六朝和唐五代佛教寺院戏场继承而来。北宋时期仍有两则在佛寺里演戏的记载，一是《三朝北盟会编》卷七十四引《遗史》描写金人攻陷北宋京城汴京后的情景曰："金人索元宵灯烛于刘家寺。至上元，请帝观灯。粘罕、斡离不张筵会，召教坊乐人大合乐。艺人悉呈百戏，露台弟子祗应，倡优杂剧罗列于庭，宴设甚盛。"既然观灯演戏在刘家寺庙里举行，说明当时的佛寺仍和前代一样，为城市里的一般游艺场所。二是清人潘长吉《宋稗类抄》卷七"怪异"条说仁宗朝有江沔"游相国寺，与众书生倚殿柱观倡优"。汴京著名的大相国寺也仍然是演戏的地方。只是，宋代瓦舍勾栏兴起，已经取代了佛寺作为主要城市游艺场所的地位，所以佛寺演出远不如前代繁盛，汴京相国寺之所以有优戏演出，是因为它还兼有半瓦舍的性质①，当时其他寺院可能已经不具备这种性质了。

神庙里演戏和看戏的具体情形是怎样的呢？观众处于什么位置？有无安置条件？这就是有关神庙演戏时对环境的利用问题。最早的文献记载可以追溯到北宋。潘长吉《宋稗类抄》卷七"怪异"条说：

① ［宋］王林《燕翼诒谋录》卷二所谓"东京相国寺乃瓦市也"。

> 仁宗朝，江沔，建州人，以布衣游场屋，三十年未成名。在京师殊无聊，忽一日支强，屡欠伸，犹不快。偶持重物乃微快，因渐取最重物持之，滋重滋快。尝过贵使门外，见大扁石，试捧之，举甚易。又游相国寺，与众书生倚殿柱观倡优，沔阴抱殿柱，柱即与础离，沔以脚拨一书生衣尾入柱下，从而压之。俄顷，欲去则不可。沔笑曰："相戏耳。"为启柱而脱之。

这则材料说到演戏，虽然没有提到表演人的位置，但却把观众的位置交代清楚了：汴京大相国寺里举行戏剧演出时，观者有人站在大殿廊下，可以倚靠殿柱，所以江沔才能够搬移柱子压人衣角开玩笑。

第二节　从露台到舞亭

宋金神庙戏台主要为露台和舞亭两种，前者为戏台的最初形式，后者为发展了的比较完善的形式。

一、露台

露台早见于汉唐。到了宋金时期，在神庙里建露台的情况已经极为普遍。山西省万荣县庙前村后土庙里有金天会十五年(1137年)绘刻的庙貌图碑（明嘉靖、天启曾两次重刻），于正殿"坤柔之殿"前面就绘有一座方形实体露台，这一庙貌图所反映的是北宋时期的建筑情况，庙体结构于宋真宗重修时就已经规划了，《宋会要辑稿·礼二十六》说："真宗景德三年十月二十四日，内出脽上后土庙图，令陈尧叟量加修饰。"因而这座露台可以看做是北宋建筑。

又，河南省登封县嵩山中岳庙存有《大金承安重修中岳庙

图》碑一通，也在正殿竣极殿前面的庭院之中设方形实体台一座，上面有榜题曰“露台”。图中可见台的南面设有台阶，供人上下。按照常例，台的北面也应该有台阶。今中岳庙竣极殿前面的露台仍存，长宽各十一步，高1.15米，台面以青砖铺砌，周遭砌以条石，南北两侧都有台阶可以上下。

万荣后土庙、嵩山中岳庙在宋代都是列入国家祀典的神祠，其建筑结构具有权威性和代表性。宋元时期民间众多的巫神小庙，也纷纷仿照这种结构式样，在庙内建设露台。这一点，可以从今天保存下来的许多当时的庙宇碑刻里找到根据。

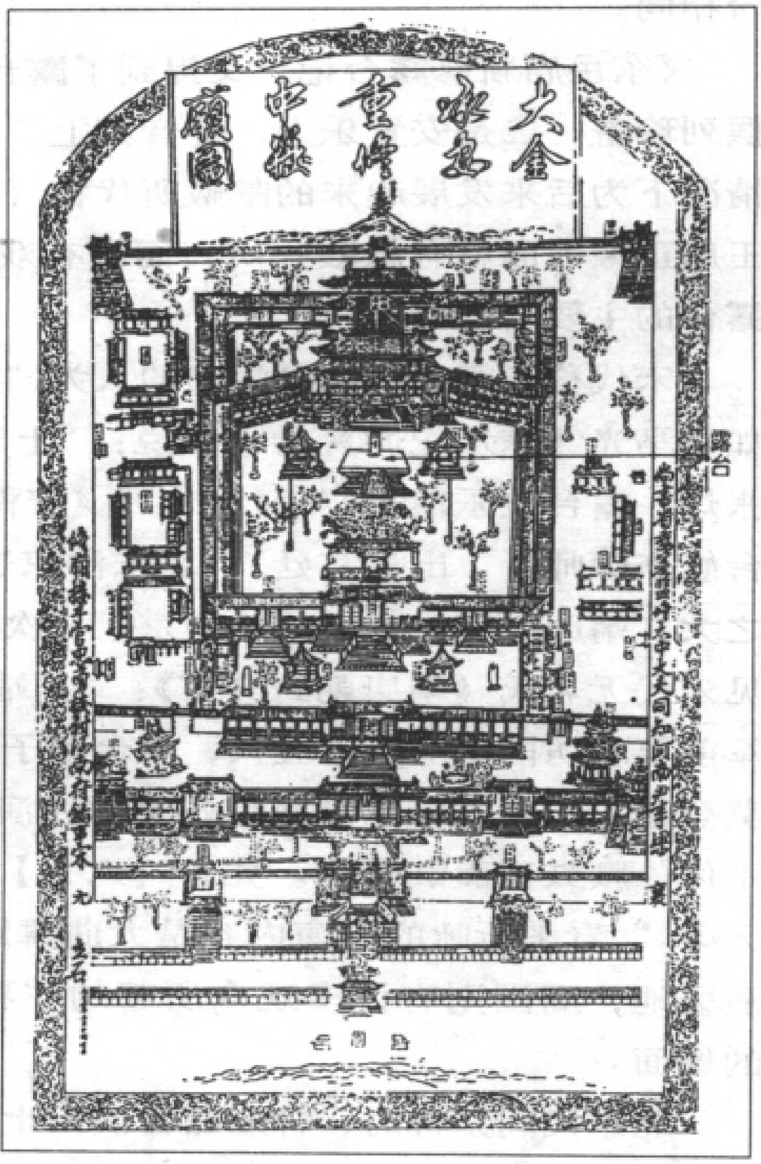


图64　河南嵩山中岳庙金承安庙貌图碑

露台的建筑用材，或以土垒，或砌以砖石，也见于碑刻记载。山西省芮城县东关东岳庙金泰和三年（1203年）《东岳庙新修露台记》碑叙述其事甚详，从这座碑的碑文以及上面引到的东吕村关帝庙碑文可以看出，露台在当时神庙里既然不是主体建筑，则或者可以暂缺，或者可以“累土为之”，然而一旦财力允许，就要立即“甃砖琢石”，“用砖石增大其基”。芮城关帝庙露

台中间用砖砌，“边隅用石”的建造方法，和今天登封中岳庙露台相同。

《东岳庙新修露台记》又提到了露台的用途：一是布牲陈皿，摆列珍羞；二是安置乐人，奏音其上。这里的第一种用途，多数情况下为后来发展起来的献殿所代替（山西省临汾市魏村元建牛王庙正殿前面就有献殿一所，而另有戏台）。第二种用途则成为露台的主要功能。

宋代称在露台上从事演出的人为“露台妓乐”、“露台弟子”，如司马光《涑水纪闻》卷十四说：“上于闰月十五日夜，于禁中张灯。露台妓乐俱入。”又潘永因《宋稗类抄》卷二十九说：“露台妓李师师者，出入宫廷。”北宋汴京这一类女艺人的数量非常之大，靖康之变，金人攻陷汴京，一次就掳去露台妓女千人，事见宋代无名氏《靖康朝野佥言》：“（靖康二年正月）二十九日，军前要教坊内侍等四十五人，露台弟子千人。”梅尧臣《宛陵集·莫登楼》诗曾经歌咏过露台妓女的表演，其诗曰：“露台鼓吹声不休，腰鼓百面红臂鞲。先打【六么】后【梁州】，棚帘夹道多夭柔。”看来所咏的表演内容是大曲舞蹈。露台上面是艺人的表演场地，周围则有许多观众所起的“看棚”，形成“棚帘夹道”的场面。

北宋民间祭神时，神庙露台演出十分热闹。孟元老《东京梦华录》卷八“二十四日神保观神生日”条描写说：

> 二十四日，州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日，御前献送后苑作与书艺局等处制造戏玩，如球杖、弹弓、弋射之具、鞍辔、衔勒、樊笼之类，悉皆精巧，作乐迎引至庙。于殿前露台上设乐棚，教坊、钧容直作乐，更互杂剧舞旋。太官局供食，连夜二十四盏，各有节次。至二十四

日，夜五更争烧头炉香，有在庙止宿，夜半起以争先者。天晓，诸司及诸行百姓献送甚多，其社火呈于露台之上。所献之物，动以万数。自早呈拽百戏，如上竿、趵弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子杂剧、叫果子、学像生、倬刀装鬼、砑鼓、牌棒、道术之类，色色有之，至暮呈拽不尽。殿前两幡竿，高数十丈，左则京城所，右则修内司，搭材分占，上竿呈艺解。或竿尖立横木，列于其上，装神鬼，吐烟火，甚危险骇人，至夕而罢。

这时的神庙演出里，虽然已经有杂剧出场，但还不占主要位置，



图 65　山西芮城东吕村关帝庙元泰定五年（1328 年）《创修露台记》碑

主人公尚属于杂技百戏。因此，虽然有了乐棚建筑，用以安置伴奏乐人，演出艺人仍是在露天的露台上表演的。以后，随着杂剧表演日益成为神庙献艺的主要内容，露天露台就逐渐不适应需要了，于是舞亭类建筑开始出现。

二、舞亭类建筑

露台不能遮蔽风雨，在使用价值上受到了限制，于是临时性的乐棚出现在露台上。神庙露台的固定性使乐棚可以不必拆卸而长期保存，在此基础上就产生了永固性的舞亭类建筑。宋人许景衡《横塘集》卷四《献王祠》诗所吟咏的"列国提封倚乐亭"，就是指献王庙里的乐亭建筑。

上引材料提到在神保观露台上搭设有"乐棚"，这是在神庙永固性露台上根据需要临时添加的设备。《东京梦华录》卷六说元宵节宣德楼前大街上"设乐棚，差衙前乐人作乐杂戏并左右军百戏在其中"，正月十六日"（相国）寺之大殿前设乐棚，诸军作乐"，都是这类例子。

乐棚作为戏剧乐舞演出的设备，在唐代就已经出现。元稹《哭女樊四十韵》诗中"腾踏游江舫，攀缘看乐棚"[①]的句子所描写的就是：元稹的小女曾经在观看演出的时候，顽皮地向乐棚上爬。这个乐棚既然可以攀缘，大概也建在高台之上。到了宋代，乐棚的记载就常常见到了。

乐棚的建筑使露天表演变为半室内性质，可以遮蔽风雨日晒，同时又造成回音扩音效果，较以前是一大进步，因此在民间广泛流行开来。宋人刘克庄《闻祥应庙优戏甚盛》诗中有句子说："山中一老眠初觉，棚上诸君闹未知。"[②]。所说的"棚"就指乐棚，意思是祥应庙乐棚演出热闹得很，没有人顾及到我这位寂寞的老人。又李光《庄简集》卷七《癸亥上元》诗说："如今老病惟贪睡，懒向州衙看乐棚。"可见在节日时地方官府也搭设乐棚演出庆贺。南宋理学家陈淳在福建漳州曾写有《上傅寺丞论

---

① 《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年，第六卷第八册第 1000 页下栏。

② ［宋］刘克庄《后村先生大全集》卷二十。

淫戏札》谈到当地风俗："某窃以此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号'乞冬'。群不逞少年遂结集浮浪无赖数十辈，共相唱率，号曰'戏头'，逐家裒敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡。筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者，至市廛近地四门之外亦争为之不顾忌。"① 漳州民间在居民集中地区所临时架设的用以"广会观者"的"棚"，大概也是"乐棚"一类的建筑。

庙宇亭子式戏台的建制，实际上等于是露台上临时设置的乐棚的固定化，即把临时绑扎棚子改为用木石材料盖砌永久性的固定亭子。从神庙露台上设置临时性的乐棚到在上面架设固定性的木结构顶盖建筑，就成为宋代以来的"舞亭"类建筑。

"亭"为周遭无墙、以柱撑顶的建筑，是四壁洞开的。"舞亭"取"亭"为名，自然是因为其结构上与之一致，因此，也应该是四面敞开、可以围观的。前面提到，舞亭类建筑是从露台发展起来的，最初是在露台上架设临时性的乐棚，用毕以后拆除，逐渐产生了固定的瓦木结构顶棚。这种顶棚，就是仿照当时亭子的样式，四角立柱，上覆瓦顶，而四壁洞开。露台都是正方形，恰恰也和亭子的平面结构一致。

亭子由于其不同于楼观堂榭的结构形制，平面方形，因而顶盖结构也有一定的规则，例如小的多数为四角攒尖顶，大的则为十字歇山顶等。宋金早期舞亭多采用十字歇山顶，正是亭类建筑的特征。

神庙结构中的舞亭类建筑出现的时间，根据现有资料，最早为北宋年间。首见于山西省万荣县桥上村后土圣母庙。该庙于抗日战争中毁于日寇炮火，今存北宋天禧四年（1020年）立《创建后土圣母庙碑记》石碑一通。碑方趺虬首，碑身高1.4米，宽

① ［宋］陈淳《北溪先生全集》第四门卷二十七"札"。

0.7 米。由碑文知道，这座庙始建于景德二年（1005 年），落成于景德五年（1008 年）左右。其碑阴记载修建神庙各部分工程总领人的名单，其中就有："修舞亭都维那头李廷训等：杨延嗣、杜文明、孙诩、李福全、柳茂真、丁思顺、李用、王质、孙廷义、畅遂、薛延嗣、孙普、牛钊、王密、孙惠宗、李显通、丰荣。"这是我国目前所知道的第一座舞亭，约建于北宋前中期的真宗景德年间。大概在北宋前期，晋南一带地区已经形成了在神庙里建砌舞亭类建筑的风气。



图 66　山西万荣桥上村后土圣母庙宋碑碑阴关于"舞亭"的记载

山西省晋东南地区保存了另外几处北宋神庙舞亭类建筑的碑刻记载，碑中将这类建筑称作"舞楼"。沁县城内关帝庙宋元丰三年（1080 年）所立《威胜军关亭侯新庙记》碑，就有"舞楼一座"字样。根据碑文，该庙建于熙宁十年（1077 年）至元丰二年（1079 年）之间，舞楼应该也于同时建立。平顺县东河村九天圣母庙宋建中靖国元年（1101 年）所立《重修圣母之庙》碑，碑文称"创起舞楼"。建庙与修建舞楼时间为元符三年（1100 年）。

金代文献中也有"乐亭"的记载，例如《金史·礼志八》记皇帝在常武殿举行拜天礼，"百官班俟于球场乐亭南"。这座乐亭是宫殿里的建筑，除乐亭外还有球场，大概女真统治者不大在意传统儒家的道学观念，所以宫廷里可以设置这些供游艺用的娱乐

设施。金代寺庙里的乐亭建筑也见于记载，如同治《中牟县志》卷二载，圣关庙里有金大安元年（1209年）建的“乐楼”。可惜这座乐楼的遗迹及其碑刻材料我们现在都找不到了。

由上可知，神庙戏台的名称并不固定，元代以后仍然如此，有舞亭、舞楼、乐亭、乐厅、乐楼等等。名称的差异是随习尚命名的缘故，这里概称之为舞亭类建筑。

今天见到的最早一座宋金时期舞台，是山西省晋城市冶底村的金代东岳庙舞楼。庙存正殿、东西配殿、东西廊房、戏台、中山门、莲池、东西厢房、山门。该庙的创建年代至晚为北宋元丰三年（1080年），因为明万历二十六年（1598年）《重修东岳庙神祠记》碑文说：“东岳天齐行宫建自大宋元丰三年二月初三日，殆大元暨我明朝间尝重修。”又，今存大殿石柱头上刻有“五岳殿王琮施石柱一条，元丰三年二月初三日记”的字样。似乎该庙建于宋元丰三年可以定论。但早于万历碑的明永乐二年（1404年）《创建东岳速报神祠记》碑文却说：“……二小门之间有楼一所……上有元丰、大定重建等字焉……庙之创建无从稽考……”同样早于万历碑的明正德七年（1512年）《重修东岳庙碑》碑文也说：“东岳泰山仁圣帝灵庙，不知何代之创建也，自元丰年间更修……”都明确说元丰年间该庙曾经“重建”、“更修”而不是“创建”，那么，该庙的创建年代应该比北宋元丰三年更早，有元丰三年刻字的石柱也可能是重建时添加上去的，今存大殿石门框上还有“时大定岁次丁未乙巳月癸未日本州名石匠司贵同弟窦小二”的刻字，那是金代重修留下的痕迹。

舞台已屡经修缮，但仍基本保留其原始面貌，平面方形，四角立四根石柱，上面为十字歇山式屋顶。在一根石柱头上隐约可见刻有“正隆二年”（1157年）字样。“正隆”为金海陵王年号，足以证明这座戏台至少建于金朝。

另外，山西省侯马市牛村发现的金大安二年（1210年）董

圮坚墓北壁墓主夫妇雕塑神像上方砌出一座戏台模型，也是金代戏台的珍贵参考资料。戏台砌法为：丁墓壁砖雕屋檐上竖立两根小八角短柱，上托平座作为戏台台面。平台上又立两根八角砖柱，是为戏台前柱。柱上托普柏枋，上有一斗三升斗拱三朵。顶部正面歇山，装有搏风悬鱼饰物。戏台面宽 65 厘米，进深 18.5 厘米，全高 101 厘米。在戏台平座上还安放有五个杂剧戏俑①。因为顶部山花向前，没有雕出全部屋顶，所以其建筑式样不清楚，估计应该是单檐歇山式。这种单檐歇山式样而山花向前的舞台顶部，在山西省古代戏台建筑中有遗留，山西省沁水县郭壁村府君庙金元时期舞楼即是此种样式，它与受到中国唐宋戏曲的影响而兴起的日本能乐的舞台样式接近。

北宋前期神庙里舞亭类建筑的普遍出现，适应了神庙祭祀演出的实际娱人的需要。演出既然是为了娱人，就对演出场所提出一定的要求。宋以来发展起来的舞亭类建筑在神庙中的位置，都是居于正殿的南边，与正殿保持相当的距离，使正殿与戏台之间形成一片空阔的场地，这片场地的作用就是为了让观众站立观看演出。舞亭都有高台，以便众人的视线无论前后远近，都能不受阻碍，这或许是舞楼之“楼”的得名原因。

第三节　正式商业剧场——勾栏棚

神庙剧场毕竟不是专门化的演剧场所，真正剧场的产生还得等待瓦舍勾栏的出现。宋杂剧演出进入城市商业市场以后，对演出场地提出了专门化的要求，于是，宋代的瓦舍勾栏剧场样式应

① 参见山西省文管会侯马工作站《侯马金代董氏墓介绍》，《文物》1959 年第 6 期；刘念兹《中国戏曲舞台艺术在 13 世纪初叶已经形成——金代侯马董墓舞台调查报告》，《戏剧研究》1959 年第 1 期。

运而生，并成为曾经风行一世的民俗文化景观。可以说，只有到了这时，中国剧场才正式形成。

一、勾栏含义

瓦舍来源于隋唐时期的城市“戏场”，所不同的只是由于城坊制度的限制，隋唐戏场大多设在寺庙里，而宋代城市制度改革，瓦舍可以随便开设在商业区而已。

勾栏的本意原为曲折的栏干。“勾”者，曲折也，或勾连也。清人段玉裁《说文解字注》曰：“凡曲折之物，侈为倨敛为句。”（勾句相通）“栏”者，栏干也。《史记·袁盎传》司马贞索隐引《纂要》：“宫殿四面栏，纵者云槛，横者云楯。”勾栏的名字最早见于汉代，晋崔豹《古今注》说：“汉顾成庙槐树设扶老钩栏，其始也。”这是在庙里设栏干来给老人们作扶手用。唐代张鹫《朝野佥载》卷五提到石桥上的栏干：“赵州石桥甚工，磨砻密致如削焉。望之如初日初升，长虹饮涧。上有勾栏，皆石也。”宫室居处也安加栏干，明人胡震亨《唐音癸签》引《韵书》说：“勾阑，木为之，在阶除。”说的就是房屋台阶下安装的木头栏干。宫室安装勾栏的主要目的是装饰，随着房屋建筑的日趋繁褥雕琢，勾栏也就成为建筑装饰中的一项重要内容，因而在唐代以后状摹起居环境的诗歌中常常咏及，例如元稹《连昌宫词》有句：“上皇方在望仙楼，太真同凭栏干立。”[①] 李商隐《河内》诗曰：“碧城冷落空濛烟，帘轻幕重金钩栏。”[②]

宋元时期“勾栏”的名称被用来专门指称市肆瓦舍里设置的演出棚，如《书言故事·拾遗类》所说：“俳优棚曰钩栏。”那么，勾栏的含义是怎样从“栏干”转为“剧场”的呢？史料无征，但

① 《全唐诗》第六函第十册，上海古籍出版社 1988 年版，上册第 1023 页下栏。
② 《全唐诗》第八函第九册，上海古籍出版社 1988 年版，下册第 1379 页上栏。

我们似乎可以从唐代的歌台舞榭建筑里找到一点根据。从今天所见到的唐、五代歌台舞榭的形象画面上看，通常的表演区都是一个四方台子，而在台子的四周往往围有栏干（敦煌壁画里有很多例子，如莫高窟172窟唐绘西方净土变壁画中的水榭舞台），其用途一方面固然是为了装饰，另一方面也未尝不是作为安全装置。这种围以栏干的表演台形式还见于梁武帝创立的奏乐之台“熊罴案”。宋人也习惯于在演出台周围架以栏杆，如孟元老《东京梦华录》卷六曰：“楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛。……教坊钧容直，露台弟子，更互杂剧……万姓皆在露台下观看。”所谓“彩结栏槛”，就是在栏杆上缠绕彩绸一类色彩艳丽的物品，用以装点气氛，我们在“熊罴案”栏杆上恰恰可以看到围着这类绸锦物。当演出棚兴起之后，那种围以栏干的表演台就进入棚中。人们因为台子围有栏干而称它为勾栏，进而又借称作演出棚的名称，所谓“勾栏棚”，于是，宋代商业剧场的名字就这样被确定了。明人方以智在《通雅》卷三八里考证说：“宋有京瓦，通谓勾栏，其始名则犹栏干也。”尽管他把瓦舍和勾栏混为一谈，但也指明了宋代勾栏名称的源出。

二、勾栏设置

北宋时的勾栏记载似乎只见于汴京，可资考证的史料只有《东京梦华录》一种。或许瓦舍勾栏在汴京兴起时还是一种新生事物，没有来得及向其他地域扩散。但从仁宗中期到宋室南迁，也经历了数十年时间，从情理上推，至少在汴京周围地区的城市应该已经有瓦舍勾栏的建造。因为一方面，汴京的经济文化中心地位，使之成为全国风习效仿之源，另一方面，出土文物提供的资料也证明，北宋晚期至少在东京汴梁到西京洛阳之间已经形成一个杂剧传播区域，在这个区域中的市镇不可能没有瓦舍勾栏的建设。对这一推断，我们寄希望于新资料的发现。

南宋由于宋室南渡的缘故，首先将瓦舍勾栏的设立带到了行都临安。随着时间的推移，临安的瓦舍勾栏设置逐渐被周围其他城镇所效仿，因而南宋中期以后江、浙一带的城镇很多都建设了瓦舍勾栏，例如明州（今浙江宁波）有“旧瓦子”、“新瓦子”①，湖州（今浙江吴兴）有“瓦子巷”②，镇江有“北瓦子巷”、“南瓦子巷”③，平江（今江苏苏州）也有“勾栏巷”④。

瓦舍的面积见于记载的有：汴京州西瓦子，“南去汴河岸，北抵梁门大街，亚其里瓦，约一里有余。”⑤从文中知道，汴京的里瓦应该比州西瓦更大一些。

各瓦舍里设置的勾栏数量多寡不一。汴京瓦舍中，桑家瓦、中瓦和里瓦三个瓦舍，有“大小勾栏五十余座”⑥，平均每座瓦舍有勾栏十七座以上。临安每个瓦舍里的勾栏数量可能要少一些，因为宋代西湖老人《繁盛录》说它的瓦舍中，“惟北瓦大，有勾栏一十三座。”另外临安还有一种“独勾栏瓦市，稍远，于茶肆中作夜场。”⑦

每座勾栏的大小亦不一致。《东京梦华录》卷二说，汴京“中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。”这是一个惊人的数字，即使我们把它理解为四个勾栏一共能容几千人，仍然令人惊叹。因为勾栏棚是全封闭式的棚木结构建筑（详见下），要装进一千人，必须有足够的面积，而一个能容一千人的现代剧场其面积已经相当可观（当然，勾栏里面的座位不会像今天的剧场那样

① ［宋］梅英发《（开庆）四明续志》。
② ［宋］谈钥《吴兴志》卷二。
③ ［宋］卢宪《（嘉定）镇江志》。
④ 参见王謇《宋平江城坊考》卷一。
⑤ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷三。
⑥ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷二。
⑦ ［宋］西湖老人《繁胜录》。

宽敞，这使它的面积比现代剧场要打很多折扣)。

每座勾栏都有自己的名字。宋代已知的除了上述汴京莲花棚、牡丹棚、夜叉棚、象棚以外，临安北瓦里也有莲花棚①。勾栏是棚木结构建筑，这从勾栏都以“棚”为名可以看出。

戏台后部有戏房，宋代南戏《张协状元》第二十三出：“净在戏房作犬吠。”第三十五出：“生在戏房唱。”第四十一出：“(叫)婆婆。(净在戏房内应)谁谁?”戏房通往戏台的通道为“古门道”，明初藩王朱权认为“古门道”实际上应该是“鬼门道”，他引宋代苏轼的说法为例，说：“勾栏中戏房出人之所，谓之‘鬼门道’。鬼者，言其所扮者，皆是以往昔人，故出入谓之‘鬼门道’也。愚俗无知，因置鼓于门，讹唤为‘鼓门道’，于理无宜。亦曰‘古门道’，非也。东坡诗曰：‘搬演古今事，出入鬼门道’，正谓此也。”苏东坡诗不知出处，如果确实，则北宋时候的勾栏里已经有类似的戏房和通道了。

戏台上设有乐床。乐床原本是用来放置乐器的，宋代话本《西山一窟鬼》说：“又好人材，却有一床乐器都会……因它一床乐器都会，一府里人都叫做李乐娘。”②勾栏演出却变为女艺人演奏乐器的坐物(详见下)，其实物形象见山西稷山县马村五号金墓杂剧雕砖③。

三、瓦舍勾栏活动

当时的文献时常谈到瓦舍勾栏里各种伎艺的演出，如宋人郭彖《睽车志》卷五曰：“士人便服，日至瓦市观优。”宋人王明清《挥麈后录》卷六说：“熙宁中，王和父尹开封……令释薛而追其甥，方在瓦市观傀儡戏。”

---

① 参见[宋]西湖老人《繁胜录》。

② 参见《京本通俗小说》，文学古籍刊行社1987年影印本。

③ 山西省考古研究所《山西稷山金墓发掘简报》，《文物》1983年第1期。

在一些大城市里，由于看客集中，也有些伎艺能够长期占据一个固定的勾栏。例如临安北瓦，“常是两座勾栏专说史书”，而莲花棚里则“常是御前杂剧”（这里“御前杂剧”的意思是：“曾经为皇上表演过的杂剧。”），还有表演小说的小张四郎，“一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场。人叫做‘小张四郎勾栏’。”①

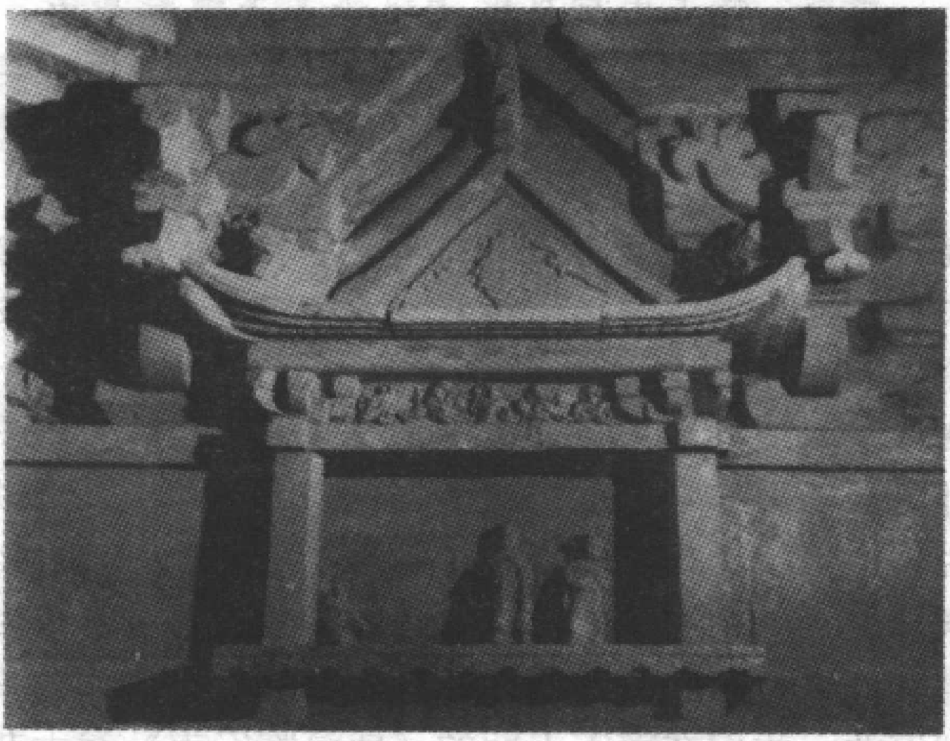


图67　山西侯马104号金墓戏台模型及杂剧俑

除了勾栏棚以外，瓦舍里还有食店、酒店、刻书作坊以及杂品零售，所谓“瓦子中多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类”②。瓦舍里设食店，西湖老人《繁盛录》有着详细的记载。其中说到北瓦：

> 内有起店数家，大店每日使猪十口，只不用头蹄血脏。遇晚烧晃灯拨刀，饶皮骨，壮汉只吃得三十八钱。

① ［宋］西湖老人《繁盛录》。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷二。

> 起吃不了皮骨，饶荷叶裹归，缘物贱之故……大酒店用银器，楼上用台盘洗子银筷菜碟精藏甚多。三盏后换菜，有三十般，支分不少。两人入店买五十二钱酒，也用两只银盏，亦有数般菜。

瓦舍里也设置刻书作坊，刻印话本、曲本之类书籍来出售。元人长谷真逸《农田余话》卷上说，在元代时宋“临安府瓦子印行小令人家尚存”。今天我们还可以看到南宋临安瓦舍里印行的《大唐三藏取经诗话》刻本，其卷末有“中瓦子张家印”字样。另外，勾栏内部好像也有卖零嘴的，元人高安道散曲《嗓淡行院》说勾栏里“卖薄荷的自肿了咽喉”，薄荷大概是卖给观众在观看演出过程中品味。瓦舍里这些店铺的状况可以视为瓦舍兴衰的晴雨表，因为它们的商业神经最为敏感，一旦瓦舍游客减少，它们就停业。我们在南宋末期的《咸淳临安志》卷十九里看到有一些瓦舍已经没有了店铺存在，如米市桥瓦、赤山瓦、北郭店瓦都是“惟存勾栏”，钱湖门瓦则“仅存勾栏一座”，到宋末人吴自牧写《梦粱录》时，钱湖门瓦就已经废了。①

我们注意到，瓦舍里的商业店铺和零售摊点，其目的多和招待人们观赏游艺以及供应艺人所需有关。瓦舍里设食店、酒店，自然是便于人们吃喝，既然观众在瓦舍里常常是长时间逗留的（详见下），当然要有饮食供应，而艺人终日演出于此需要吃饭更不必说。瓦舍里卖“令曲”之类，也与演出有关。首先艺人需要演出底本，例如《错立身》里延寿马学习演唱杂剧要“看掌记”，山西运城西里庄1986年出土元墓杂剧壁画里还有艺人在演出过程中观看掌记的实物图像②，这种“掌记”就是杂剧底本。又如《水浒传》第二十、二十

① 参见［宋］吴自牧《梦粱录》卷十九“瓦舍”条。

② 参见山西省考古研究所《山西运城西里庄元代壁画墓》，《文物》1988年第4期。

一回写阎婆惜"会唱诸般耍令","又会唱曲儿,省得诸般耍笑",宋江曾说:"我时常见这婆娘看些曲本,颇识几字。"可见演唱"诸般耍令"也有它的"曲本"。其次观众在观看演出时,有时也喜欢买本演出底本对照着看。这一点虽然找不到当时的文字资料印证,但一方面可以从后世风俗里推出①,另一方面山西省繁峙县岩山寺文殊殿金大定七年(1167年)壁画所绘市井酒楼说唱图中,一女子击鼓说唱,一酒客边倾听边阅读曲本,也可以证实②。

目前有一种认识,以为瓦舍类似于商业中心,里面是市场,这是不对的③。人们来瓦舍的目的主要是为了观看各类演出,所以一切商业活动都必须和这一目的相一致,这已经见上述。还有一种认识,说瓦舍是妓院集中的地方,更是弄错了它的内含。④

---

① [明]张岱《陶庵梦忆》记载:"夜在庙演戏……唱《伯喈》,《荆钗》。一老者坐台下对院本,一字脱落,群起噪之,又开场重做。"

② 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,文化艺术出版社1989年版,第204页考证。

③ 例如台湾三民书局1985年出版的《大辞典》将"瓦子"解释为"宋代称妓院、茶楼、酒肆、卖杂货的店铺等场所。"

④ 上面已经是一例,再如台湾中国文化学院出版部1968年出版的《中文大辞典》解释"瓦舍"曰:"宋时妓院之称。"北京商务出版社1982年版《辞源》"瓦子"条则说:"即妓院、茶楼、酒肆、娱乐、出售杂货等场所。"日本大修馆书店昭和三十五年出版的《大汉和辞典》也说瓦舍是"妓楼、各种游艺场"。如许多的权威辞典都众口一词地重复相同的错误,也可见辩明这个问题的必要了。[元]高安道散曲《嗓淡行院》说:"倦游柳陌恋烟花,且向棚阑玩俳优。"可见勾栏和妓院是两码事。勾栏里的艺人一般集中居住在某处,如[宋]罗晔《醉翁谈录》卷一记叙汴京情事曰:"中曲者,散乐、杂班之所居也。夫善乐色伎艺者,皆其世习,以故丝竹管弦,艳歌妙舞,咸精其能……暇日群居金莲棚中,各逞本事。"这里的"金莲棚",大概就是中瓦子的"莲花棚",是一所能容上千人的大勾栏。而艺人的住所则在"中曲"的巷弄里。又如[明]朱有燉《宣平巷刘金儿复落娼》里的描写,杂剧艺人就住在宣平巷。而遍查文献,只能发现女艺人在自己家中接待嫖客的例子,没有一例是在瓦舍里。产生上述错误的原因,大概是因为瓦舍里的女艺人半艺半娼的身分(这可以从[元]夏庭芝《青楼集》的记叙看出。另外,《复落娼》杂剧里有这样的文字:"(卜唱)知他是甚人家女儿耶女待?(贴净云)是良民家的女孩儿。(卜唱)莫不是瓦子里燕子莺儿?"也证明瓦舍里的女艺人一般是妓女。)给人带来假象。

四、勾栏演出

汴京瓦舍里的演出活动可能有人统一管理。《东京梦华录》卷五说“崇观以来，在京瓦肆伎艺，张廷叟、孟子书主张。”“主张”有“主持”、“安排”的意思，张廷叟、孟子书两人可能就是汴京瓦舍的总管理人。孟子书在宫廷里担任教坊乐官[①]，张廷叟身分不明，可能也是官府中人物，大概两人受官府委派管理汴京的众多瓦舍勾栏事宜。

临安的瓦舍勾栏则明确隶属于官府机构。《咸淳临安志》卷十九记载：“（临安瓦舍）在城外者多隶殿前司，城中者隶修内司。”这是因为临安城外的瓦舍勾栏是由殿前司创建的，而城里的瓦舍勾栏则主要由修内司建造，因而分别由这两个机构掌管。

殿前司是军事指挥部门，负责统领禁军。修内司是宫廷内务部门，负责宫室的营建修缮，也组织编写各种文艺[②]，召集和训练民间艺人，以备宫廷使用。

勾栏演出一般是白天，通常一演就是一整天。早晨有时开场得很早，如汴京“每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。”[③]一直演到天黑，所谓“终日居此，不觉抵暮。”[④]勾栏全年营业，没有间隔，南宋西湖老人《繁胜录》说，临安市民“深冬冷月无社火看，却于瓦市消遣”，就说明了这种情况。

勾栏演出受到市民观众的极大欢迎，繁盛一时。宋代的情况，《东京梦华录》卷五说汴京勾栏里是：“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。”《都城纪胜》说瓦舍勾栏是：“甚为士庶放荡

① 参见［宋］王明清《挥麈后录》卷四。
② 参见［宋］姜夔《白石道人诗集》卷下《观灯口号》。
③ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五。
④ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷二。

不羁之所，亦为子弟流连破坏之地。”甚至连士大夫阶层也留连于此，宋张端义《贵耳集》曰：“临安中瓦在御街，士大夫必游之地，天下术士皆聚焉。”①

五、结语

勾栏剧场既借鉴了神庙剧场的一些特点，例如设立戏台和神楼，又充分考虑了对于观众的安置——只有给观众创造舒适的观看环境，演出才能得到更大的商业收益。因此，勾栏建造成全封闭的形制，四周闭合，上面封顶，演出可以不考虑气候和时令的影响。在其内部的观演空间里，一面建有表演用的专门场地——高出地面的戏台，其他面则环绕从里向外逐层加高的观众座席，构成了适宜于观看的剧场环境。勾栏实行商业化的演出方式，正式向观众进行售票。只有到了这时，中国剧场的正式形成期才来到了。

在北宋前期到明代前期（约 11～15 世纪）这四百余年时间里中国戏剧的演剧场所以瓦舍勾栏为主，神庙剧场为辅。只是，勾栏剧场的建筑还是很简陋和草率的，仅仅运用木料和席棚一类材料拼搭而成，很容易塌毁，也没有在建筑技术上完全解决全封闭大跨度多内容空间的设计和建造问题，因此时而出现勾栏倒塌事件②，影响了它的进一步发展。另外，勾栏演出过分依赖于城市的商业繁华和民众冶游习俗，当明代以后外界条件发生变化，它就很容易地走向了衰落。倒是神庙演出，由于它作为祭祀仪式的神圣性和举行时间的间歇性，使之能够作为一种固化的形式而得到长久的保存和沿袭，它对于财力的较小需求也比较容易地为支持这个庙宇的社会集团的经济力量所承担。

① 载［元］陶宗仪《说郛》卷八。

② 参见［元］陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四。

第九章　特殊戏剧样式的进展

宋辽金时期，中国的一些特殊戏剧样式有了进一步的发展。由先秦时期承袭而来的大傩活动，此时已经朝向戏剧的形式转化；木偶戏则达到了其历史上的最兴盛阶段；一种新型戏剧样式——影戏，又在这其间诞生并走向繁荣；目连戏也处于自身的发展演变过程中。

第一节　傩戏的成型

一、傩戏的雏形

受到民间的影响，宋代宫廷傩首次改用戏剧艺人来扮饰傩神，孟元老《东京梦华录》卷十"除夕"条说："至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲，装将军。用镇殿将军二人，亦介胄装门神。教坊南河炭丑恶魁肥装判官。又装钟馗、小妹、灶神之类。共千余人。"这从根本上改变了以往傩仪的宗教面貌，可以推想，宫廷傩祭中的戏剧成分一定更加浓厚。同时还可以推测，由于戏曲艺术的成熟，傩祭向傩戏的发展有了

更直接的诱因。南宋宫廷甚至用“女童驱傩装六丁六甲六神之类”①，把仪式性的驱傩变为游戏性的戏剧表演。这一趋势的最终结果，就是把驱傩完全融入到戏剧里面去。

民间则把驱傩活动发展为浩浩荡荡的神鬼社火出行舞队表演，这可以从下引资料窥测出来。陆游《老学庵笔记》说，北宋政和年间(1111～1117年)宫廷准备举办大傩，桂林一带供进傩仪面具八百枚，所刻人鬼之像，“老少妍陋，无一相似者”。这些面具所代表的众多神鬼一同在傩仪中出现，会造成何等的壮阔场面和煊赫声势？它们一定把简单的驱鬼仪式极大地丰富和拓展了。行傩者戴面具，这是从方相氏戴魌头开始形成的传统，宋代长足地发展了，桂林还因为制造的傩面具精致而名扬天下②。后世在这个基础上，发展起形形色色的傩戏面具。



图68　宋无名氏《大傩图》

① ［宋］周密《武林旧事》卷三“岁除”。

② 参见［宋］范成大《桂海虞衡志》、周去非《岭外代答》。

在行傩“索室逐疫”的基础上，宋代民间出现了许多打夜胡的游民，孟元老《东京梦华录》卷十“十二月”条曰：“自入此月，即有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱。俗呼为打夜胡，亦驱祟之道也。”宋梁克家《淳熙三山志》卷四十点明了打夜胡与乡人傩之间的继承关系：“乡人傩古有之，今州人以为打夜狐。”敦煌写本伯3552号录有驱傩词《儿郎伟》一首，而伯3468号所录一首宋代《进夜胡词》，与前者词句几乎完全相同，其中也有“驱傩鬼无失”的句子，可见“打夜胡”原本就是驱傩活动。所以宋人赵彦卫《云麓漫抄》云：“世俗：岁将除，乡人相率为傩，俚语谓之打野胡。”周密《武林旧事》卷三“岁晚节物”条说得更清楚：“市井迎傩，以锣鼓遍至人家乞求利市。”这种习俗始见于唐代，李义山《杂纂》“酸寒”条有句曰：“乞儿驱傩。”就属于贫者沿门跳神乞讨一类活动。民间这种装神弄鬼沿门跳弄并讨钱的做法，以后逐渐融入巫师串乡摆坛跳神的形式里去。

二、军傩

宋代见于记载的还有一种军傩，宋人周去非《岭外代答》曰：“桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷村落又有百姓傩。严身之具甚饰，进退言语咸有可观，视中州装队似优也。”实际上周代制度里的傩祭就是和军队有关的，方相氏不属于巫官，而隶属司马。方相氏“执戈扬盾”的形象也脱胎于武士战斗之貌。杜佑《通典》里把大傩列入“军礼”。大概古人把驱鬼的拟态也看作战斗，而把驱傩和最初的黄帝蚩尤部族之战联系起来似乎在这里也有迹可寻。军傩最早似见于北魏的记载，《魏书·礼志》曰：“高宗和平三年十二月，因岁除大傩之礼，遂耀兵示武。更为制令：步兵阵于南，骑士阵于北，各击钟鼓以为节度……各令骑将去来挑战，步兵更进退以相击，南败北捷。”

这是北魏统治者希图借巫傩厌胜之术武服南朝的战阵模拟，实开了军队行傩的端绪，而它对于后日战阵戏剧表演技巧的积累以及对元杂剧“调阵子”表演程式的影响清晰可见。

宋代桂林军傩已经和优戏接近，说明它的表演中插演了很多故事情节。我们从《东京梦华录》卷九“驾登宝津楼诸军呈百戏”条的描写可以看出当时军傩表演的痕迹：先有轻健军士百余人持刀盾列阵格斗，表演开门夺桥阵、偃月阵等，然后放爆仗烟火，出假面披发口吐烟火的鬼神携锣上场，再一声爆仗，“有面涂青绿、带面具金睛、饰以豹皮锦绣看带之类，谓之硬鬼，或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。”又一声爆仗，“有假面长髯展裹绿袍靴简如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之舞判。”后面又有“以粉涂身、金睛白面如髑髅状”的瘦鬼、“假面异服，如祠庙中神鬼塑像”的鬼等数十人先后出场，再有百余人用真刀、木刀互相格斗等等。其中出场了大量神鬼，出现了当时驱傩的中心人物钟馗，神鬼的表演“为驱捉视听之状”，并加入军事战阵格斗表演，虽然文中没有说明它来自军傩，但军傩的影子随处可见。只是这种表演发生在三月上巳节前后，纯粹出自娱乐的目的，已经和驱傩的本意无关，这是傩仪向戏剧表演过渡的一个实例。军傩在明、清时发展成贵州的地戏和云南的关索戏。

第二节　木偶戏的繁盛

一、市井与宫廷演出

木偶戏的全盛时期是在宋代。从两宋笔记掌故著作里可以看到，当时民间的瓦舍勾栏伎艺演出，木偶戏占了很重要的一项，而以木偶戏伎艺谋生的艺人有很大的数量。木偶戏表演受到市民观众的欢迎，例如孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条

说："枝（杖）头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。"这是日常的勾栏演出，另外每年元宵节还有成批的傀儡舞队，周密《武林旧事》卷二"舞队"条即载有"大小全棚傀儡"，吴自牧《梦粱录》卷一"元宵"条也说有"二十四家傀儡"。

木偶戏也成为宫廷宴乐演出里的常设节目，《文献通考》卷一四六载，宋代宫廷乐部机构云韶乐里，就有乐工人额"傀儡八人"。这些木偶乐伎的执掌是在宫廷宴会上进行表演，例如周密《武林旧事》卷一"圣节"条记载宋理宗朝宫廷寿筵仪式顺序，即有三次演出木偶戏：

> 第七盏：鼓笛曲【拜舞六幺】。弄傀儡《踢架儿》，卢逢春。
>
> 第十三盏：方响独打【高宫·惜春】。傀儡舞鲍老。
>
> 第十九盏：笙独吹【正平调·寿长春】。傀儡《群仙会》，卢逢春。

木偶戏在民间仍然被用来祭神，《梦粱录》卷十九"社会"条记杭州众多行社参加神庙祭祀，其中就有"苏家巷傀儡社"。另外宋人朱彧《萍洲可谈》卷三更是记录了一个具体的例子："江南……又以傀儡戏乐神，用禳官事，呼为弄戏。遇有系者，则许戏几棚。至赛时张乐弄傀儡。"这种利用木偶戏还愿谢神的演出，后来成为木偶戏最重要的活动方式。

二、分类

观众的欢迎和频繁的演出，促进了木偶戏种类的发展。宋代木偶戏的品种，见于记载的有五种之多，如《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条曰："傀儡：悬丝、杖头、药发、肉傀儡、水傀

儡。”这五种木偶戏，当时都非常盛行，但后世却以悬丝木偶和杖头木偶的演出最为普遍，一直到今天仍然是常见的木偶戏演出形式。

（一）悬丝傀儡

悬丝傀儡即提线木偶，其来源古老，前文已经提到山东莱西汉墓出土了提线木偶。唐代提线木偶见于时人题咏，梁锽《咏木老人》诗曰：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事，还似人生一世中。”① 北宋汴京勾栏里著名的提线木偶艺人有“悬丝傀儡张金线”②，南宋临安勾栏里又有“悬丝傀儡炉金线”③。以“金线”称呼艺人而作为艺名，是由于以线提弄木偶技巧纯熟的缘故。《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条评价悬丝木偶艺人的技巧说：“如悬线傀儡者，起于陈平六奇解围故事也。今有金线卢大夫、陈中喜等，弄得如真无二，兼之走线者尤佳。”其中艺人也以“金线”称。“金线卢大夫”或许就是前引《武林旧事》里所说的在皇上生日时从事表演的卢逢春。所谓“走线者”，也许是指提线木偶里一种在线上行走的特殊表演。

悬丝傀儡的表演形式，在宋代一具婴戏枕画面中得到表现。1976年7月，河南省济源县勋掌村出土两件宋代三彩婴戏瓷枕，枕皆为长方形，又辅以黄釉或褐红釉。其二号枕枕面长48.5～48.8厘米，宽17～18厘米，上绘三人傀儡图④。图中右侧一挽双髻、着绿衣白裤、坐于墩上的婴童，以右手执一小杖，杖前有数丝悬吊一个皂巾黄衫的傀儡老翁。中间一位皂衣白裤的婴童横吹一笛，同时起舞。左侧一位绿衣黄裤的婴孩，席坐于地面击锣。画面反映的只是婴戏悬丝傀儡的简单形式，他们要弄的傀儡

① ［宋］吴曾《能改斋漫录》卷八引。
② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条。
③ ［宋］西湖老人《繁盛录》。
④ 参见卫平复《两件宋三彩枕》，《文物》1981年第1期。

人可能是玩具而不是正式演具，但也可以视作当时悬丝傀儡极其普及情况的写照。两位伴奏童婴，也应该是模仿当时傀儡戏演出的实况而进行戏耍。

又，南宋李嵩作有《骷髅幻戏图》一幅，也是悬丝傀儡的表演。图中一个大骷髅用数丝悬吊一个小骷髅来吸引儿童，小骷髅的关节动作已经十分复杂，丝数也相应增加，可以代表当时悬丝傀儡的水平。

（二）杖头傀儡

杖头傀儡即用木竿操纵的木偶，演出时需要帐帷一幅，把观众和操纵者隔开，戏弄人将其举于头上进行表演。明代莫是龙《笔麈》云："又有以手持其末，出之帐帷之上，则正谓窟儡子矣。"



图 69　河南南召宋金墓杖头木偶砖雕

中国历史博物馆藏品中有一方杖头傀儡铜镜，系传世品。镜面方形，长、宽各 10.9 厘米，边厚 0.2 厘米。圆纽，高 0.2 厘米。镜背铸婴戏傀儡图①。其中央用双竿拉一横幅帷帐，帐后有一垂髫女童，两手各执一个杖头傀儡，举于帷帐之上作表演状。傀儡作战斗之像，两具傀儡各手持长矛一类兵器，大概是在表演

① 参见杨素荣《从傀儡戏纹镜看木偶戏的起源》，《文物天地》1986 年第 2 期。

铁骑兵戈故事。帐侧一个垂髻女童，身着褙子，双手挥动小槌击鼓，为演出进行伴奏。帐前四个孩童，席地而坐，观看傀儡女婴耍弄。中间一人右手也持一个布袋傀儡玩具。他的身后地面上放有一副拍板，也应该是傀儡戏的伴奏乐器。帐后背景为殿宇露台的石阶，上面也坐有一个袖手男婴。

这幅图虽然以婴戏形式出现，也是宋代傀儡戏演出形象的反映。从其中杖头傀儡的形象看，仅仅用一个木竿撑起木偶，耍弄人双手撑双木偶，大概演出还缺乏相应的手脚动作。当时人的吟咏里也透露出这一点，宋人俞文豹《吹剑录·四录》说：“韩侂胄看弄傀儡，令包道成作诗：‘一人头上又安人，脚踏空虚舞弄春……’”从“脚踏空虚”看，并非有杖支撑和操纵其脚部活动。另外，宋代无名氏《蕉石婴戏图》上也有表演杖头木偶的形象。



图 70　传世宋杖头木偶铜镜

宋代勾栏里杖头木偶同样受到极大欢迎，《东京梦华录》卷五说，“枝（杖）头傀儡任小三”，每天清晨五更就开始演出了。又《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条说：“更有杖头傀儡，最是刘小仆射家数果奇。”刘小仆射是南宋临安勾栏里表演杖头木偶最为出色的代表。

（三）药发傀儡

药发傀儡又作摇法傀儡，《东京梦华录》卷六就有“李外宁药法傀儡”的记载。这种木偶戏的演出情况，由于史料的缺乏，不得其详。顾名思义，应该是用火药发动作为助推力来帮助木偶动作的。如《都城纪胜》把它归入“杂手艺”一类：“杂手艺皆有巧名：……烧烟火、放爆仗、火戏儿、水鸡儿……药法傀儡……”从其他“杂手艺”项目都是弄巧伎来看，这种推论大概不会相去太远。

（四）肉傀儡

肉傀儡是用真人来装扮的木偶。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说：“肉傀儡，以小儿后生辈为之。”但没有具体说明它的表演形式。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条里有“张逢喜：肉傀儡”、“张逢贵：肉傀儡”，点出了临安两位著名肉傀儡艺人的名字，但未加解释。

孙楷第先生认为，肉傀儡的表演方法是儿童骑在成人肩膀上演出，也就是《梦粱录》卷二十“伎乐”条所谓“街市有乐人三五为队，擎一、二女童舞旋，唱小词”，也是《武林旧事》卷二“元夕”条所说的“都城自旧岁冬孟驾回，则已有乘肩小女，鼓吹舞绾者数十队”，很有道理①。

董每戡先生反对这个意见，他认为肉傀儡就是用手指头套

① 参见孙楷第《沧州集·近世戏曲的演唱形式出自傀儡戏、影戏考》，中华书局1965年版，上册第252、253页。

着木偶头耍弄的“布袋戏”，也是永嘉一带的“台阁”[①]。其实董先生这里已经把肉傀儡分成了两种完全不同的东西，而在宋人的笔记里它清清楚楚只是一种单一的表演形式。布袋戏在宋代还没有见到其踪影，应该是后来才发展起来，台阁则见于《梦粱录》、《武林旧事》等书，是一种以人装扮为故事角色立在台子上，用车载或由人抬着游街的民间社火形式，和木偶不是一回事。[②]

南宋吴文英【玉楼春】“京市舞女”词里有“乘肩争看小腰身”[③]的句子，可以作为当时有一种在肩上表演的伎艺的证据。河南省博爱县月山出土的宋代长柄铜镜，镜背铸有乘肩表演的图画，就是肉傀儡演出的形象。[④]

肉傀儡的演出形式一直沿用到今天，福建沙县的“肩膀戏”，四川和“大木脑壳”木偶同台表演的幼童乘肩戏都是例子。

（五）水傀儡

还有一种用水流作动力的木偶戏：水傀儡。因为水流可以发动机关，便于制造工巧的机械装置，因此很早就有人在木偶表演上动脑子。最早见于记载的是《三国志·魏志·杜夔传》裴松之注所引傅玄的说法，说魏国马钧能制造活动的木偶百戏表演：“以大木雕构，使其形若轮，平地施之，潜以水发焉。设为女乐舞象，至令木人击鼓吹箫；作山岳，使木人跳丸掷剑，缘绠倒立，出入自在；百官行署，舂磨斗鸡，变巧百端。”马钧发明的水傀儡，后人称之为“水转百戏”，并一直沿袭下来。唐杜宝《大业拾遗》里说，隋炀帝令黄衮造水动木人，装扮故事，如《姜太公

① 参见董每戡《说剧》，人民文学出版社1983年版，第41页。

② 《梦粱录》卷一“八日祠山圣诞”条曰：“台阁巍峨，神鬼威勇。”《武林旧事》卷三“迎新”条曰：“以木床铁擎为仙佛鬼神之类，驾空飞动，谓之台阁。”

③ 《全宋词》，中华书局1965年版，第4册第2894页。

④ 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，图版16。

钓鱼》、《刘备过檀溪》、《周处斩蛟》、《秋胡戏妻》之类，一共七十二种。到宋代又翻新花样，甚至在湖里演出。汴京城西顺天门外金明池，每年三月一日开始供人游玩，皇帝驾临池边临水殿，池中先演百戏、水傀儡，后进行竞渡比赛。孟元老《东京梦华录》卷七“驾幸临水殿观争标锡宴”条曰：



图 71　河南博爱月山宋肉傀儡铜镜

……又列两船皆乐部。又有一小船，上结小彩楼，下有三小门，如傀儡棚，正对水中乐船。上参军色进致语，乐作。彩棚中门开，出小木偶人。小船子上，有一白衣人垂钓，后有小童举棹划船，辽绕数回。作语，乐作，钓出活小鱼一枚。又作乐，小船入棚。继有木偶筑球、舞旋之类，亦各念致语和乐作而已。谓之水傀儡。

从这条记载里可以看出，水傀儡的表演是在一条船上进行，船上安装有机关装置，可以发动来控制傀儡的表演，另外两条船上则由真人来奏乐、并念诵致语、唱和等。

天津博物馆藏张择端《金明池争标锡宴图》中就描绘了这种

水傀儡的表演。画中于临水殿的左前方虹桥的近处，绘一只三间带棚的船，可能即为傀儡船。其侧面另一船上立有高高的红架子，乃《东京梦华录》所说的水秋千船。再旁边两只小船，就是乐部的伴奏船。

金明池演出为大规模的水中表演活动，至于市井瓦舍勾栏中也有水傀儡演出，则是用小巧的装置进行的，可惜这种装置已经见不到实物了。吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条中仅只用文字描述了其表演效果，同时提到南宋临安一批著名水傀儡艺人的姓名：“其水傀儡者，有姚遇仙、赛宝哥、王吉、金时好等，弄得百伶百悼。兼之水百戏，往来出入之势，规模舞走，鱼龙变化夺真，功艺如神。”水傀儡戏在明代宫廷里还时常演出，明人刘若愚《酌中志》卷十六有着详细的记载。

三、余说

上面提到的五种木偶戏形式，不全是作故事表演的，如其中的药发傀儡只是一种技巧，肉傀儡大概也只有舞蹈身段表演，而水傀儡则以百戏杂技内容为主。只有悬丝傀儡和杖头傀儡两种，是模仿现实戏剧，进行有完整故事情节表演的形式。其演出的内容，和杂剧、崖词往往相同，范围广泛，传奇性强，所以《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条说：“凡傀儡敷衍烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事话本，或讲史，或作杂剧，或如崖词，大抵弄此多虚少实，如巨灵神、朱姬大仙等也。”这种吸引力极大的演出，是导致“杖头傀儡任小三”受到欢迎的主要原因。

木偶戏的伴奏乐器主要是鼓和笛子两种，这在宋、元人的题咏里常常见到。如黄庭坚《山谷外集》卷六《题前定录赠李伯牖二首》其二：“万般尽被鬼神戏，看取人间傀儡棚。烦恼自无安脚处，从他鼓笛弄浮生。”又如《中州集》戊集第五金人赵元《薛鼎臣罢登峰》诗：“弄人鼓笛不相疑，便看当场傀儡衣。”《中

州集》辛集第八金人苑中的《赠韶山退堂聪和尚》诗也说："郎当舞袖少年场，线索机关似郭郎。今日棚前闲袖手，却从鼓笛看人忙。"除了诗里反复出现的鼓和笛子这两种乐器以外，从当时的文物形象中可以看到木偶戏的伴奏乐器还有锣、拍板等。另外还有一种伴奏方法：用能够模拟人声切口的哨子，吹出道白曲调，代替人声说唱。沈括《梦溪笔谈》卷十三"权智"篇说：

> 世人以竹木牙骨之类为叫子，置人喉中吹之，能作人言，谓之颡叫子。尝有病喑者为人所苦，烦冤无以自言，听讼者试取叫子令颡之作声，如傀儡子，粗能辨其一二，其冤获伸。此亦可记也。

从这一则资料里可以知道，当时的"傀儡子"表演里有一种是用竹木叫子代替人工发声的。

傀儡戏的盛行与普及，使它与儿童游戏发生了极其密切的关系，上述许多文物形象都以儿童戏耍形式出现就是很好的说明。又宋人俞文豹《吹剑录·四录》引包道成咏傀儡诗有句："莫教线断儿童手，骨肉都为陌路尘。"也反映了儿童经常玩傀儡的现象。宋代市肆所卖杂货中，常常见到木偶一类玩具，西湖老人《繁盛录》里提到的有"悬丝狮豹"、"杖头傀儡"，吴自牧《梦粱录》卷十三"诸色杂货"条于"小儿戏耍家事儿"下列有"线索傀儡儿、狮儿猫儿"等。文物图像中对儿童玩具傀儡也有专门表现。前面已经提到一些，又1981年春河南省南召县云阳镇五红村发现的一座宋金砖雕墓，墓壁上也雕有两幅童戏傀儡玩具图，傀儡都用杖挑起①。南宋萧照《中兴祯应图》里所绘市井商贩，一老

① 参见黄运甫《南召云阳宋代雕砖墓》，《中原文物》1982年第2期。文中定墓建年代为北宋晚期，但由墓室形制看，加设须弥座，雕饰繁褥，应该是南宋或金代墓葬。

者也手持一个杖头傀儡沿街叫卖，肩上还背有其他木偶。这种傀儡玩具还反复见于宋人苏汉臣、李嵩以及元人王振鹏所绘货郎担子上，说明是很风行的玩具。

第三节 影戏的产生

一、形成

影戏的名称见诸记载是在宋代。宋人高承《事物纪原》卷九“影戏”条曰：“故老相承，言影戏之原，出于汉武帝李夫人之亡：齐人少翁言能致其魂，上念李夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帐中望见之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。历代无所见。”这是古人首次试图探查影戏源起的文献。尽管类似的传说从汉至宋，历代史不绝书①，但齐人少翁让汉武帝在灯影下见到所谓死去的李夫人，纯属汉代方士的弄影术，和影戏并无直接的关系，充其量只是在“弄影”这一点上为影戏的产生提供了遥远的启示。一直到宋代以前，文献里见不到有关影戏的影子，高承也说“历代无所见”。

影戏真正的产生时间，还是得依据高承的说法。在上引文字之后，他又接着说：“宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰作影人，始为魏、吴、蜀三分战争之像。”说得很具体：在宋仁宗朝，有人为了使说书形象化，创做了“影人”，于是以三国故事为题材的影戏就产生了。高承的说法有没有科学性呢？现引一条和他时代相近的材料加以印证。宋人张耒《明道

① 参见《史记·孝武本纪》、《汉书·外戚传》、《汉书·郊祀志》、［汉］桓谭《新论》、［汉］王充《论衡·自然篇》、［晋］干宝《搜神记》卷二、［晋］王嘉撰［梁］萧绮录《拾遗记》卷五、《南史·后妃列传》、《太平御览》卷七〇〇引《汉武内传》、［唐］白居易《新乐府·李夫人》等。

杂志》曰：

> 京师有富家子，少孤，专财。群无赖百方诱导之。而此子甚好看弄影戏，每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者且缓之。一日，弄者曰："云长古猛将，今斩之，其鬼或能祟。请既斩而祭之。"此子闻甚喜。弄者乃求酒肉之费，此子出银器数十。至日，斩罢，大陈饮食，如祭者。群无赖聚享之。乃白此子，请遂散此器。此子不敢违，于是共分焉。旧闻此事，不信，近见事有类是，聊记之，以发异日之笑。

张耒所记的是他过去所说过的事，近来又亲眼见到类似的事情。张耒生于宋仁宗皇祐四年（1052 年），在仁宗朝长到十一岁，卒于徽宗政和二年（1112 年），他所见到的是北宋晚期的事，他所说的则有可能是仁宗朝的事或稍晚。大概在宋仁宗朝以后，北宋京城汴梁已经盛行影戏，为市民观众所喜好，其内容则以三国故事为本，这和高承的说法是吻合的。但是，如果说北宋仁宗时的人凭空创造了影戏，似乎也不足以令人信服——他必定受到某种伎艺的启发，才能在说书或观看说书时产生以影人进行立体表演的冲动。这种伎艺的原始，孙楷第先生追溯到唐代俗讲里的"立铺"，即说唱人在表演的同时根据内容悬挂相关的图画，用以加强表演的形象性，这是很有道理的①。大概从唐代俗讲僧人唱说变文之类的内容时所运用的"立铺"手法，逐步演变出弄影技术，到宋仁宗朝，始有人将其从"说经"挪用到"讲史书"中来，因而直至南宋吴自牧写《梦粱录》时，影戏仍然和讲史表现相同的内容（详见下），不像木偶演出已经可以内容无所不包，

① 参见孙楷第《傀儡戏考原》，上杂出版社 1952 年版，第 62 页。

从烟粉、灵怪、铁骑、公案一直到历史故事。后世影戏擅长表演神话题材的功能，这时还被木偶戏垄断着。

二、分类

根据当时笔记记载，宋代的影戏分为手影戏、纸影戏和皮影戏几种。手影戏见灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条，是用手指造型投影的游戏，属于最简单的影戏种类，所以同书同条另立有“影戏”一项，而只将手影戏列为“杂手艺”之一种，和踢瓶、弄碗、放爆仗、打弹等并列。洪迈《夷坚志》三志辛卷第三“普照明颠”条说有一位僧人曾为手影戏占偈：“华亭县普照寺僧惠明者……尝遇手影戏者，人请之占颂，即把笔书云：‘三尺生绡作戏台，全凭十指逞诙谐。有时明月灯窗下，一笑还从掌握来。’”从中可以了解到，手影戏是用灯将十指影形投射在布幔上表演的。这种影戏表现力受到很大局限，表演内容也会受到很大的限制，所以不是影戏的正宗。纸影戏和皮影戏，《都城纪胜》是这样说的：“凡影戏乃京师人初以素纸雕镞，后用彩色装皮为之。”稍后的《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条进一步发挥说：“弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。”这两种用纸或皮做成影人，由艺人操纵影人进行表演的影戏，才是真正的影戏。从中我们还可以知道，最初的影人是用不上色的纸做的，后来改进了工艺，变成皮影。皮影的好处是坚固耐用，羊皮的透明度又比纸高，可以绘成彩色的人像，增加表演的娱目性，因此后来皮影成为影戏的主要种类。羊皮薄而不韧，又有用牛皮、驴皮的。不过，纸影也一直延续下来，明、清还时常见到纸影戏的演出（详见后）。

三、演出

影戏演出在北宋后期已经非常兴盛。汴京元宵节时，城内四

处张设灯烛，而“诸门皆有宫中乐棚，万街千巷，尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口，无乐棚去处，多设小影戏棚子，以防本坊游人小儿相失，以引聚之。”① 影戏演出不宜在灯光通明的地方，所以被专门设在灯火阑珊处。而每一坊巷口都设立影戏棚子，当时汴京从业的影戏艺人数量也就可观了。南宋影戏的发达，使雕刻影人成为专门的职业②，并且出现了“社”的组织，如周密《武林旧事》卷三“社会”条里有“绘革社”，自注为“影戏”。人们看惯了影戏演出，熟悉了它的表演程式之后，就有人开始模仿影戏动作来取笑：杭州元宵夜晚，“或戏于小楼，以人为大影戏。儿童喧呼，终夕不绝。”③

可贵的是，宋代无名氏《百宝总珍》“影戏”条为我们留下了当时影戏戏箱具体内容的记录：

> 大小影戏分数等，水晶羊皮五彩装。自古史记十七代，注语之中子细看：影戏头样并皮脚，并长五小尺。中样、小样，大小身儿一百六十个。小将三十二替（屉），驾前二替（屉）。杂使公二，茶酒、着马马军，共计一百二十个。单马、寨石、水、城、船、门、大虫、果卓（桌）、椅儿，共二百四件。枪、刀四十件。亡国十八国，《唐书》、《三国志》、《五代史》、《前后汉》，并杂使头，一千二百头。

这一个戏箱的容量真是惊人，包括了表演宋前十七史所有故事的影人造型一千二百个，仅将帅造型就有三十二屉，这在后世影箱

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷六“十六日”条。
② ［宋］周密《武林旧事》卷六“小经纪”条。
③ ［宋］周密《武林旧事》卷二“元夕”条。

里是绝对找不到的，它反映了宋代影戏所达到的高度表现力和繁盛度。但也只有如此，影戏才能够真正随心所欲地表演当时讲史所包括的一切内容。从这条记载里还知道，当时影戏演出中还运用了丰富的场面布景和道具，如城、船、门、桌、椅、水、窠石等，又有动物形象如马、虎的出现。这些辅助了影人对丰富复杂社会生活的表现。

金代影戏承袭宋代，时见遗迹。例如1980年在山西省孝义县榆树坪村发现的金正隆元年（1156年）墓里，有皮影头像壁画[①]。山西省繁峙县岩山寺文殊殿金大定七年（1167年）壁画则绘有一幅儿童弄影戏图，这是金代影戏传到北方边远地区的写照。

四、剧本

既然影戏和讲史表现相同的内容，它的底本最初就直接取自讲史话本（即所谓“采其说，加缘饰作影人”。见前引《事物纪原》）。南宋的影戏仍然是“其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半”[②]。按照古人的历史观念，讲史主要是表现各朝代的忠奸斗争，影戏也将同样的观念体现在它的表演中，甚至渗透到它的人物造型上去，在雕刻影人时运用了态度鲜明的褒贬手法，所谓“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。”[③]这项美学原则后来成为中国戏曲人物造型的基本法则，后者或者是受到了影戏的深刻影响。另外，因为以讲史为内容，在当时的影戏表演技术里，讲说也就和操纵影人同等重要，所以吴自牧在推赞杭州几位影戏大师时说：“杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差。”是将两种伎艺并提的。

① 参见张一、朱景义《山西皮影》，《文史知识》1989年第12期。
② ［宋］吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏众伎”条。
③ ［宋］吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏众伎”条。

影戏剧本既然来自讲史说唱，也就沿袭了其形式，例如它的念白多用七字句，不讲究平仄，近乎白话等，这一点从当时的笔记里可以推测出来。宋人张戒《岁寒堂诗话》卷上曰："往在柏台，郑亨仲、方公美诵张文潜《中兴碑》诗，戒曰：此弄影戏语耳。二公骇笑问其故，戒曰：郭公凛凛英雄才，金马铁马从西来。举旗为风偃为雨，洒扫九庙无尘埃。岂非弄影戏乎？"张戒之所以取笑张耒的《读中兴颂碑》诗是"弄影戏语"，就因为它和影戏剧本的句式风格十分接近。而我们从所引的这几句诗里，不是正可以得出上述结论吗？另外，影戏表演是有念有唱的，因而其中还有唱词，下述资料可以证实这一点：徐梦莘《三朝北盟会编》卷一九九载，宋高宗晚年无嗣，有一个叫刘僧遇的人因为相貌接近皇侄，就发心想冒充而袭取帝位，他为了熟悉宫廷礼仪，"每看影戏唱词，私记其宫中龙凤之语，附令称说"，然后向朝廷自荐，但被查明原身而发配琼州牢狱。这里明确无误地说出影戏剧本有唱词。影戏演唱可能还形成了自己独特的曲调，因而宋元南戏曲牌里有【大影戏】一种，见于宋代无名氏《张协状元》、元无名氏《吴舜英传奇》和徐㽔《杀狗记》，为长短句式。那么，我们是否可以认为，宋代影戏的念诵部分为七言押韵诗句，唱的部分为曲牌。

第四节　目连戏的出现

一、目连戏剧

宋代中元节的民俗祭祠活动发展到了一个新的规模。据周密《武林旧事》卷三记载："七月十五日，道家谓之中元节，各有斋醮等会。僧寺则于此日作盂兰盆斋。而人家亦以此日祠先。"由于中元节这一天集中了三重祭祠功能，因而成为一年中最大的宗教节日之一。北宋中元节的盂兰盆活动，孟元老《东京梦华录》

卷八有着详细的记载：

> 七月十五日中元节。先数日市井卖冥器靴、鞋、幞头、帽子、金犀假带、五彩衣服，以纸糊架子盘游出卖……耍闹处亦卖果食种生花果之类，及印卖尊胜目连经。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之。构肆乐人自过七夕便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。

其中劈竹制造所谓的盂兰盆，和衣服冥钱一道焚毁，是宋人的习俗，还见于其他宋人笔记如高承《事物纪原》、陈元倩《岁时广记》、陆游《老学庵笔记》等，已经和其最初的本意风马牛不相及，高承根据《佛说盂兰盆经》说它"失之远甚矣"①，这反映出佛教仪式民俗化后的发展与变异。

而戏剧艺人演出目连救母戏，这是首次见于记载。自七夕过后一直演到十五日，大约得演七八天吧。《东京梦华录》里提到名字的汴京瓦舍一共有九个，其中桑家瓦子、中瓦、里瓦三个瓦舍就拥有五十余座勾栏，如果九个瓦舍的勾栏里都上演《目连救母》剧目的话，全城至少也有几十座勾栏同时演这个戏，它的社会影响之大可想而知。由于缺乏文献记载，其演出的具体情况已经无法判明，一般认为是将目连救母的全过程连续演下来，需时七八天，那就成为一个完整而庞大的剧目的演出，类似于后世的连台本戏。但是根据一些迹象，这种可能性很小。首先，因为表演结构和音乐结构的限制，北宋杂剧的表现力还没有这么强。其次，从明代万历年间出现的第一部完整目连戏剧本《劝善记》一百出也只能够连演三天，反证了这种看法的超历史性。宋杂剧

① ［宋］高承《事物纪原》卷八。

《目连救母》更有可能是像金院本名目里的《打青提》那样，挑选目连故事里便于舞台表现的一些段子来分别演出，每次演一段，散了戏再重新开场演另外一段，七八天内可能会有重复演出的部分。因为汴京勾栏内的演出还不像后世民间目连戏那样，作为一种全民的活动，在演出期间停产停业全部投入，人们只能买戏票进勾栏里面去看，每场看几个时辰。

二、故事发展

南宋后期曾有《佛说目连救母经》在浙江到广东一带流传，从中可以约略推测到当时目连救母故事发展的面貌。①

《佛说目连救母经》的文字绝无前代经典的行文板滞和谆谆说教气，它的笔法口吻颇类似于当时的话本，语句简洁明快，叙事清晰流畅，人物对答状貌寓形，即使把它当作文学作品来阅读也并不失色。这很容易解释，因为佛教经典里原本没有目连救母经，这部经文的产生只能是根基于唐宋以来俗讲、说经甚至戏曲艺术中目连故事的原型。从一些迹象来看，它很有可能是节略了当时的说经话本而成。说经是南宋以后在市井瓦舍里发展起来的一种"说话"样式，以演说佛经故事等为其特色，其形式体现为

---

① 原本已经逸失，现存日本贞和二年（1346 年）重刊本，是根据日僧小比丘法祖于元大德八年（1304 年）在广州买到的文本重刻的，其卷末署记里有如下文字："大元国浙东道庆元路鄞县迎恩门外焦君庙界新塘保经居亦奉三宝受持读诵经典弟子程季六名忠正辛亥年十月廿二日乙酉呈。"大德之前的辛亥年是南宋淳佑十一年（1251 年），其时距宋亡以及元朝立国相去甚远，估计应该为日本重刻时添加了"大元国浙东道庆元路"等文字。最初程忠正出资刊刻这部经文的目的只是为了在本地散施，以超度先祖，如经中所说："若有善男善女，为父母印造此经散施，受持读诵，令得三世父母、七代祖先，即得往生净土、俱时解脱……"而不是为了藏之名山，传之后世，因此在签署时并没有留意专门写明朝代年号和所属行政区划，这是很自然的。当几十年后日本僧人辗转买到这部经文而重刻时，为了标明它的原出处，就把当时元朝的行政区划套进去，造成这个缺露。

勾连唐代俗讲与明清宝卷的过渡环节。今天还没有发现宋代的说经话本，我们不知道它的具体形式，但从俗讲和宝卷的形式可以推测，它也应该是一种韵文散文相间，二者内容交叉重复的说唱形式。用《佛说目连救母经》与元明之间的《目连救母出离地狱生天宝卷》比较可以看出，两者内容相当一致，后者只是在散文部分之外多出了供吟诵的韵文而已。所以有理由推测这部《佛说目连救母经》是在当时说经话本基础上略去了韵文部分而成。经文内有些地方还明显透示出当时诨经表演或者杂剧演出插科打诨的痕迹：目连来到阿鼻地狱寻找母亲，狱主对他说："今日寻得娘见，将何报弟子之恩？"目连无奈，只好答应事成之后请诸菩萨为他转大乘经典。目连进入地狱与母见面，没说上几句话，别的罪人纷纷不忿，说是"他家子母向得相见，我等云何无有出期？"狱主连忙赶目连离开，说你要不放开你娘，"我快炉铁叉望心插取将去"。这种世俗调笑的内容显然不是佛经中应该出现的。

《佛说目连救母经》中主要人物已经定型，但在个性化方面更加典型，目连暗淡了其圣僧光圈而向世俗人物靠拢，从而突出他不避艰难奋力救母的意志，目连之母则进一步显现出市井恶妇的嘴脸。一些具体细节有了改动：青提夫人有了汉姓和排行，所谓"姓刘第四"；家中有了义仆益利和婢女金支；目连经商时间由过去的"不经旬月"变成三年，从而为后世目连戏里加演目连在外的许多遭遇留下空间；加强了目连救母的困难程度，例如地狱名字增加到八个：剉碓地狱、剑树地狱、石磕地狱、灰河地狱、镬汤地狱、火盆地狱、大阿鼻地狱、小黑暗地狱，又有饿鬼道，这是后来发展到十殿阎罗寻母的基础。

还有一个最重要的更改：变文中青提三次被救的顺序是首次如来救出地狱，二次盂兰盆斋救出饿鬼道，三次目连诵大乘经超度狗身。经文改为首次如来救出大阿鼻地狱，二次诸菩萨转大乘经典超升出小黑暗地狱，三次诸菩萨造幡点灯救离饿鬼身，最后

功德结束于目连本人造盂兰盆斋超度母亲脱离狗身而生于忉利天上。这种改动显然突出了盂兰盆会的关键性作用，更加符合民间已经形成的盂兰盆会习俗的信仰心理，为以后目连救母戏曲演出与盂兰盆会祭祀习俗的联姻做好了准备。虽然，它造成了如来的心口不一：目连为母亲堕入阿鼻地狱而愁苦，如来对他说："目连，我救汝母。"目连问他能救吗？如来说："我若救汝母不得，长劫入地狱中，代汝娘受罪。"而实际上如来只把刘青提救出阿鼻地狱，但却任她又堕入小黑暗地狱、进入饿鬼道、转为狗身，并没有把她救出来。《佛说目连救母经》的内容，应该反映了这一阶段民间目连救母传说的基本面貌，从而可以猜测，宋杂剧《目连救母》演出的内容大致与此相仿。

插图目录

图 1　云南沧源新石器至青铜时代岩画巫仪拟兽图，9 页
图 2　云南晋宁石寨山铜锣锣面鸟形扮饰仪式绘刻，12 页
图 3　云南开化铜鼓鼓面鸟形扮饰仪式绘刻，13 页
图 4　古傩字甲骨文版片，15 页
图 5　山东沂南北寨村东汉墓石刻神兽驱傩图，18 页
图 6　四川广汉三星堆殷商青铜巫面像，21 页
图 7　山东沂南北寨村东汉墓石刻巫神图，23 页
图 8　山东沂南北寨村东汉墓石刻虎形装扮图，27 页
图 9　四川成都天回山东汉优人俑，33 页
图 10　河南南阳汉墓乐舞画像石，38 页
图 11　河南南阳汉墓倡优演出画像石，43 页
图 12　山东沂南北寨村东汉墓百戏画像石，50 页
图 13　河南密县打虎亭村汉墓角抵壁画，55 页
图 14　山东沂南北寨村东汉墓石刻凤形装扮图，58 页
图 15　河南南阳汉代人兽相斗画像石，61 页
图 16　河南南阳汉代对舞画像石，62 页
图 17　河南南阳汉代优戏画像石，65 页
图 18　汉代百戏铜镜，69 页
图 19　汉代蔡氏百戏铜镜，69 页

图 20　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《兰陵王》，90 页
图 21　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《苏莫遮》，93 页
图 22　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《秦王破阵乐》，94 页
图 23　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《钵头》，96 页
图 24　日本 12 世纪古画《信息古乐图》所绘《胡饮酒》，97 页
图 25　浙江黄岩灵石寺吴越戏剧砖刻，109 页
图 26　新疆龟兹出土唐代舍利盒西域扮饰歌舞图，120 页
图 27　宋陈旸《乐书》绘熊罴案图，142 页
图 28　甘肃敦煌莫高窟唐 112 窟壁画露台演出图，142 页
图 29　四川成都羊子山一号东汉墓厅堂百戏画像石，144 页
图 30　河南唐河针织厂汉墓厅堂百戏画像石，145 页
图 31　四川彭县九尺铺出土汉代厅堂百戏画像石，145 页
图 32　河南南阳东汉许阿瞿墓厅堂百戏画像石，147 页
图 33　山东微山出土汉代庭院百戏画像石，148 页
图 34　四川郫县东汉墓石棺庭院百戏石刻，148 页
图 35　江苏徐州出土东汉庭院百戏画像石，149 页
图 36　山东曲阜出土汉代庭院百戏画像石，150 页
图 37　河南新野出土汉代广场百戏画像石，151 页
图 38　江苏苏州宋平江府图碑子城官署设厅，165 页
图 39　山东沂南北寨村东汉墓石刻方相氏图，169 页
图 40　四川郫县东汉墓石棺大傩图，172 页
图 41　河南温县前东南王村北宋墓杂剧雕砖，195 页
图 42　河南荥阳东槐西村北宋墓石棺杂剧雕刻，199 页
图 43　河南洛宁上村宋金墓杂剧雕砖，210 页
图 44　河南偃师酒流沟北宋墓杂剧雕砖，223 页
图 45　河南温县前东南王村北宋墓杂剧乐队雕砖，229 页
图 46　河南温县出土北宋杂剧人物雕砖，231 页

图 47　四川广元〇七二医院南宋墓杂剧石刻，237 页
图 48　金郑生遇龙女故事铜镜，249 页
图 49　金裴航遇仙故事铜镜，249 页
图 50　金相如文君故事铜镜，254 页
图 51　四川广元罗家桥村南宋墓大曲石刻，256 页
图 52　四川广元罗家桥村南宋墓杂剧石刻，261 页
图 53　山西稷山马村 2 号金墓杂剧雕砖，278 页
图 54　山西稷山马村 4 号金墓杂剧雕砖，285 页
图 55　山西稷山马村 5 号金墓杂剧雕砖，289 页
图 56　山西稷山马村 8 号金墓杂剧雕砖，292 页
图 57　山西稷山化裕镇 2 号金墓杂剧雕砖，296 页
图 58　山西稷山化裕镇 3 号金墓杂剧雕砖，300 页
图 59　山西稷山马村 1 号金墓杂剧乐队雕砖，307 页
图 60　明永乐大典本《张协状元》书影，338 页
图 61　南宋朱玉绘杭州元宵社火舞队图，348 页
图 62　元刻《事林广记》插图唱赚和蹋球场面，350 页
图 63　河南偃师出土北宋杂剧艺人丁都赛雕砖，375 页
图 64　河南嵩山中岳庙金承安庙貌图碑，387 页
图 65　山西芮城东吕村关帝庙元泰定五年（1328 年）《创修露台记》碑，389 页
图 66　山西万荣桥上村后土圣母庙宋碑碑阴关于“舞亭”的记载，392 页
图 67　山西侯马 104 号金墓戏台模型及杂剧俑，399 页
图 68　宋无名氏《大傩图》，405 页
图 69　河南南召宋金墓杖头木偶砖雕，410 页
图 70　传世宋杖头木偶铜镜，411 页
图 71　河南博爱月山宋肉傀儡铜镜，414 页